BIBLIOTHÈQUE INTERNATIONALE DE L'ART

**Sous la direction de M. EUGÈNE MÜNTZ**

# HISTOIRE

DE

# L'ART BYZANTIN

CONSIDÉRÉ PRINCIPALEMENT DANS LES MINIATURES

PAR

N. KONDAKOFF

*Directeur au Musée impérial de l'Ermitage.*

ÉDITION FRANÇAISE ORIGINALE, PUBLIÉE PAR L'AUTEUR, SUR LA TRADUCTION DE

M. TRAWINSKI

*Et précédée d'une Préface de M. A. SPRINGER, professeur à l'Université de Leipzig.*

TOME SECOND

ACCOMPAGNÉ DE 13 GRAVURES

PARIS

LIBRAIRIE DE L'ART

29, CITÉ D'ANTIN, 29

1891

Droits de traduction et de reproduction réservés.

TOPOGRAPHIE CHRÉTIENNE DE COSMAS INDICOPLEUSTÈS.
Manuscrit du XI^e siècle. (Bibliothèque du couvent du Mont-Sinaï, n° 1186, p. 76.)

# CHAPITRE VI

État général de l'Art byzantin pendant le second Age d'or (fin du IX^e siècle — fin du XII^e siècle).
Les Émaux. — Les Mosaïques. — L'Empire d'Orient et l'Italie.

DANS le volume précédent, nous avons étudié la période de transition, cette période si obscure et si difficile à débrouiller. La période que nous allons aborder, celle qui, embrassant trois siècles, s'étend de la fin du IX^e au commencement du XIII^e, s'éclaire, au contraire, de la plus vive lumière et constitue l'époque la plus brillante de l'école byzantine. Nous savons, grâce aux travaux de d'Agincourt et de Labarte, que les progrès presque soudains des arts à la fin du IX^e siècle sont dus aux empereurs de la dynastie macédonienne, ou plutôt qu'ils sont en rapport direct avec le développement politique de l'Empire, qui avait cessé dès lors d'être romain et universel pour devenir spécifiquement byzantin.

L'effet de cette transformation politique rejaillit sur l'art, qui se spécialise, en quelque sorte, et érige en principes fondamentaux tout ce qui n'avait été jusqu'alors que particularités locales. De même que

la prospérité, dont on ne jouissait jusqu'à ce moment qu'au centre de l'Empire, se répandit jusqu'à ses limites les plus reculées, de même l'art byzantin jeta son éclat sur l'Asie Mineure, sur les îles de la Méditerranée, la Calabre, la Sicile et jusque sur Venise, l'Italie du Nord et la France méridionale. Partout où il fit son apparition, le style byzantin se montra dans son entier développement et sous une forme nettement accusée ; le caractère de ses productions est si bien déterminé qu'il n'absorbe presque pas d'éléments nouveaux, et, en résistant lui-même aux influences locales, il remet en pleine lumière les traits défectueux des arts renaissants.

Ce qui a fait l'universalité de l'art byzantin, c'est sa tendance à l'abstraction ; ses procédés perfectionnés le rendirent accessible aux peuples d'origines et de goûts très différents, qui contribuèrent ainsi à créer l'art national. Les miniatures ou images exécutées à Constantinople servaient de modèles, non seulement aux artistes de l'Empire, mais même à ceux des contrées aussi éloignées que la Géorgie ou la Sicile, et, dans l'Orient chrétien, il ne restait plus que quelques rares contrées perdues de la Syrie ou de l'Égypte où se conservassent encore des tendances particulières. C'est grâce à la fermeté de ses principes généraux que l'art byzantin avait pu résister précédemment à la poussée vigoureuse de divers éléments venus de l'Orient, sans subir pour cela une notable transformation.

Ce sont la cour de Byzance, d'un côté, et les couvents de Constantinople, de l'autre, qui dirigeront désormais le goût et donneront le ton général à l'art ; le mont Athos n'acquiert quelque importance que bien plus tard. Les vastes séries de peintures en mosaïque de Palerme, de Monreale et de Cefalu, de Naples et de Salerne, de Saint-Marc à Venise, de Saint-Juste à Trieste, de Daphni à Athènes, de Ghélati à Koutaïs, dans le Caucase, et de Kiew, sont exécutées d'après des cartons envoyés de Constantinople ou des dessins composés dans cette ville. La technique et l'exécution sont presque partout les mêmes, sauf quelques légères nuances. Les artistes se préoccupent évidemment surtout du côté technique, et ce sont les genres les plus riches, tels que la mosaïque, les émaux ou la miniature sur fond d'or, qu'ils cul-

tivent de préférence. C'est dans la miniature surtout que l'exécution atteint une perfection inouïe ; elle n'y a été égalée qu'aux XV^e^ et XVI^e^ siècles.

On plaquait d'épaisses couches de gouache, à peu près de la façon dont on procède pour les émaux ; ces couches, séchant très vite, ne permettaient guère des retouches ; il fallait que l'artiste fût très habile et parfaitement initié à tous les secrets de l'art. On se servait, pour les miniatures, de couleurs très claires, distribuées, au moyen d'un modelé extrêmement fin, en une infinité de teintes délicates qui formaient un ensemble on ne peut plus harmonieux.

La couleur est la préoccupation dominante à cette époque ; aussi sacrifie-t-on au coloris l'idée et le caractère de la composition. Il semble que l'artiste voit en rose ou en bleu tout ce qu'il reproduit. Les sujets imposants et grandioses ont, à ses yeux, des teintes pourprées ; de légères touches de carmin donnent du relief aux détails, et le tableau est entrevu, pour ainsi dire, à travers un tissu de gaze aux tons diaprés. Le fond représente invariablement les rives du Bosphore avec leurs rochers ; mais le paysage est adouci par un coloris très tendre, par des demi-teintes azurées et diaphanes qui flottent comme une vapeur et estompent les contours. A la manière dont l'artiste reproduit la ligne dentelée des cimes et les innombrables plantes grimpantes qui couvrent le sol comme un tapis riche et épais, on voit que sa fantaisie travaille capricieusement un thème puisé dans la nature. On remarque aussi cette manière dans les frontispices et les vignettes où le dessin se compose d'un enchevêtrement capricieux de lignes géométriques ou de plantes.

Cette tendance à imiter la nature, uniquement dans le but d'y trouver le canevas que l'artiste arrange et embellit à sa guise, tout en négligeant le dessin, se manifeste pendant toute la période comprise entre le XI^e^ et le XIII^e^ siècle ; elle produit, dans la miniature, un genre à part qu'on pourrait appeler le genre mignon, tant les dimensions des figures y sont infiniment petites.

La beauté plastique ne suffit plus et la perfection des détails qu'on recherche est en opposition directe avec l'ampleur et la liberté du

style ancien. Le jeu bizarre des lignes et les fioritures dont on décore les initiales se compliquent de plus en plus ; on arrive à créer pour ce genre d'ornementation tout un système, aussi remarquable par la beauté que par l'originalité des formes.

Cette ornementation constitue ainsi une section à part dans les annales de l'art. Au IXe siècle, les initiales ont des formes nouvelles empruntées au règne végétal ; le dessin très original y est rehaussé par des enluminures : l'or dont on colorie le fond ou les calices, se mariant harmonieusement au bleu qui borde les contours, donne à l'ensemble une apparence d'émail. Plus tard, le caractère de l'ornementation se rapproche davantage encore des formes de la plante, pour s'éloigner tout à fait des formes géométriques, et les interstices dans le tracé des contours sont enluminés de couleurs bigarrées. Dès les XIe et XIIe siècles, on voit apparaître dans les ornements des figures d'animaux entremêlées de la façon la plus fantastique ; ce caractère est si nettement accusé qu'on peut dire que l'art byzantin est quelque peu le prototype du style roman, si riche en figures d'animaux, ou que, tout au moins, il a contribué par son influence à y développer cet élément d'ornementation.

Un des traits distinctifs de l'art byzantin depuis le Xe jusqu'au XIIe siècle, ce sont les *Initiales ornithoïdales et anthropomorphiques,* dont la composition implique toujours une pensée édifiante ou religieuse. Nous verrons plus loin avec quelle élégance et quelle richesse sont exécutés les manuscrits offerts aux empereurs, surtout dans les premiers feuillets ; nous aurons à admirer aussi la persévérance, la perfection et l'imagination merveilleuse dont les artistes ont fait preuve dans la décoration des *Canons d'Eusèbe,* dans les *Évangiles,* dans les dessins de rinceaux et de vignettes ; nous apprécierons tout ce travail d'une imagination appliquée à varier les détails pour éviter la monotonie ennuyeuse d'un même sujet ; nous constaterons, en un mot, toute la richesse de l'art byzantin à cette époque.

Mais si les formes sont belles et nous charment au premier abord, nous ne pouvons conserver aucune illusion sur les idées, les motifs, c'est-à-dire sur le fond même des œuvres. Des causes inhérentes au

caractère même de cette période de l'histoire de l'empire byzantin ont entravé, dès le début, le succès de l'art religieux. Depuis longtemps, même avant les troubles iconoclastiques, cet art se bornait à répéter perpétuellement les mêmes sujets nés au temps de la splendeur. Délivré de ses chaînes, il revient aux principes qu'il professait avant le règne des iconoclastes ; seulement il ne les comprend plus de la même façon, il s'efforce de les plier sous le joug des tendances nouvelles ; il en arrive ainsi à rapetisser l'idée, la traduisant par des formules conventionnelles et vides de sens dont le hasard seul à déterminé les règles.

Les écrivains modernes, frappés de la beauté classique des figures dans quelques manuscrits des IX^e^ et X^e^ siècles [1], ainsi que de l'ornementation élégante dans d'autres et de la perfection des émaux, envisagent ces siècles comme l'époque de la splendeur de l'art byzantin ; ils classent même volontiers ces chefs-d'œuvre au nombre des productions de l'antiquité chrétienne. Mais, en comparant ces œuvres à celles des siècles suivants, nous reconnaîtrons sans peine que leur origine est purement byzantine. Ce sont, il est vrai, de simples imitations du style ancien et parfois même des productions pseudo-classiques. Cela tient à ce que les modèles que les artistes avaient sous les yeux ne pouvaient leur suggérer d'idées nouvelles, ni les pousser à créer quelque chose dans le même style. Les montagnes, les fleuves, les paysages conventionnels sont maintenant personnifiés ; les compositions plastiques abondent en figures dans lesquelles s'est incarnée une idée abstraite ; en un mot la manière symbolique domine partout en maîtresse absolue, bien qu'elle ne soit pas du tout, comme on le croit généralement, une réaction contre l'iconoclasme.

Du jour où les sources mythologiques et poétiques qui l'alimentaient étaient taries, cette manière s'est trouvée réduite à une imitation sèche et aride, et tout son mérite était dès lors concentré dans l'habileté de l'artiste. Les liens qui rattachaient autrefois ce produit artistique au sol dont il était issu se sont rompus; la sève manque et l'on n'envisage plus la composition que comme la reproduction d'un modèle tracé. Plus

1. Voy. entre autres le *Psautier* de la Bibliothèque nationale de Paris, n° 139.

ce modèle est simple, uniforme, plus il est facile d'en tirer parti. Le miniaturiste, s'appliquant à traiter ses sujets au moyen de personnifications, se contente de copier quelques types peu variés, avec des détails et accessoires également uniformes. Mais l'allégorie n'en a pour cela que plus de force; l'allégorie, cette conception stérile du scribe, qui engendre les scènes fastidieuses et maniérées, qui flétrit de son souffle toute image poétique, règne à présent, parce qu'elle se prête le mieux à traduire les préceptes dont les moines emplissent leurs volumineux traités de morale.

Bientôt le sens même des figures symboliques différera essentiellement de ce qu'il était auparavant. Autrefois, c'étaient des images vivantes répondant à une idée d'art ou des figures pleines de poésie illustrant un récit comme une vignette; ce sont à présent des fleurs de rhétorique dont on a orné et même surchargé des idées abstraites, toutes simples d'ailleurs. On trouve, dans le manuscrit de J. Climaque, des personnifications de vices et de vertus, tels que la clémence, la raison, la reconnaissance, la résistance aux séductions du monde, l'humilité, la rancune, la loquacité, etc.; mais toutes ces figures manquent entièrement d'imagination. On y sent un réalisme grossier et bizarre; c'est ainsi, par exemple, que l'artiste habille la figure classique d'un costume moitié antique, moitié byzantin, et la pare d'un diadème en perles et de pendants d'oreilles.

L'esprit de l'époque se manifeste dans les arts aussi bien que dans les écrits. Certaines polémiques débutent par un mouvement oratoire spontané, par des élans violents et passionnés; mais bientôt l'auteur s'embrouille dans les subtilités scolastiques, dissèque les principes, tourne dans le même cercle de banalités que son antagoniste, se perd dans les lieux communs, approfondit des questions qui n'ont aucune importance, fait en un mot de la rhétorique et de la déclamation et n'arrive jamais à rien préciser ni à rien prouver.

Aussi la miniature de cette époque n'est-elle autre chose que de la rhétorique en peinture, et cette rhétorique fade, vide de sentiment, est ennuyeuse à lire et à déchiffrer. Il y a là des règles fixes, même pour les moindres détails; les sujets et les compositions sont toujours les

mêmes. Le miniaturiste nous fatigue par des figures toujours répétées, de même que l'auteur du texte, en véritable rhéteur, ne sort pas de ses images, telles que : les ailes de l'âme, l'enfant de la lumière et des ténèbres, le laboureur qui jette ses regards en arrière, l'homme ressemblant à la femme de Loth, etc. Toutes ces allégories, jointes à un naturalisme grossier, sont une preuve de la décadence et même de la décrépitude de l'art.

Ce naturalisme, pour produire plus d'effet, s'ingénie à embellir, ou plutôt à compliquer maladroitement le côté décoratif des sujets représentés. Les formes et les détails les plus variés abondent, mais ils sont tous en opposition avec les lois du beau et de l'harmonie. Ce réalisme ne constitue pas un type artistique et ce n'est pas non plus la nature. L'artiste s'applique surtout à suivre très exactement le texte, à en reproduire littéralement le sens; il y arrive grâce aux dimensions minuscules de ses dessins, mais la composition y perd toute son ampleur et devient un facteur absolument secondaire. Les paraboles sont représentées textuellement; mais, en introduisant des figures allégoriques dans la peinture, on enlaidit l'œuvre tout entière. Assurément, l'idée de représenter le bon Samaritain sous les traits du Christ est heureuse; seulement, elle n'est pas neuve [1]. Mais voici, dans un autre endroit, le Christ tenant à la main un balai et le denier qu'il a retrouvé après avoir balayé la chambre [2]. A la fin des illustrations des sermons du Sauveur, nous voyons un juste qui plonge son regard dans un gouffre noir où il entend sûrement des pleurs et des grincements de dents.

Cette manie de s'attacher toujours à la lettre produit des effets déplorables, elle défigure toute pensée, toute image poétique. Il y a des manuscrits qui contiennent des centaines de miniatures calquées de cette manière sur le texte; les analyser, les feuilleter même, est un travail fastidieux et pénible. On ne peut s'empêcher d'y voir un signe certain de décadence intellectuelle.

L'iconographie a subi également l'influence du mauvais goût qui s'est manifesté dans la miniature : on y remarque la même recherche

1. Bibliothèque nationale de Paris, n° 510.
2. Même Bibliothèque, n° 74.

affectée, les mêmes complications, un style pompeux, des interprétations serviles, partout la même façon réglementaire et dogmatique. La série des sujets traités de préférence a cependant changé, et ce changement dénote une révolution complète dans les tendances artistiques.

Schnaase[1] fait observer avec raison que les thèmes préférés sont maintenant *la Passion* et les *Scènes de la vie des martyrs*. En suivant cette voie nouvelle, l'artiste ne se borne pas à s'affranchir de l'influence du paganisme; il renie en même temps les lois qui président à l'art, et, subissant le joug de l'esprit monastique et des habitudes ascétiques, il s'attache uniquement à poursuivre un seul but, qui est de répandre les préceptes des Écritures saintes et les sermons des Pères de l'Église, pour édifier et instruire les fidèles. Il suffit, pour s'en convaincre, de jeter un regard sur les Évangiles illustrés de cette époque : le miniaturiste cherche des sujets nouveaux, il s'attache à représenter avec beaucoup de précision des estropiés, des lépreux, des démons chassés du corps, etc.

Le développement de l'iconographie s'arrête à la fin du XI^e^ siècle. Un choix limité de types iconographiques suffisait alors pour la reproduction des faits bibliques et des Évangiles, et les idées d'édification voulaient qu'il y eût dans toutes les figures des images d'anges, de prophètes et de saints. L'idéal a servi ici de fond ou de doublure à la réalité, formule toute opposée à l'art naturel. L'artisan, élevé au-dessus de l'artiste, l'a supplanté et l'a transformé en ouvrier habile. Personne ne lui demandera des sujets nouveaux ni de belles formes, parce que tout est fait d'après un cliché, tout est réglementé, jusqu'aux fautes et irrégularités du dessin. Le goût exagéré pour ces formes sacrées supprime l'individualité chez les artistes et donne aux œuvres un caractère banal; les figures d'hommes sont de véritables momies ou des fantômes. Mais ce n'est point par mysticisme que ces artisans ont cherché à dépouiller leurs œuvres de tout caractère matériel; travaillant vite, ils n'ont fait qu'estropier l'idéal.

Dans le célèbre *Ménologe* du Vatican, on voit très distinctement le

1. *Geschichte der bildenden Künste*, t. III, p. 235.

but poursuivi par l'art de cette époque : c'est l'idéalisation maladroite de figures bien simples, c'est la nature remplacée par des types artificiels, où la beauté et même le sentiment lyrique ont fait place à la démonstration. Rien de dramatique, mais au contraire une grande uniformité dans l'ensemble ; avec cela une recherche voulue des difficultés techniques et des variations insignifiantes. L'homme est partout figuré d'après un canon uniforme, sans aucune distinction de race, car les Byzantins n'aimaient pas les différences de nationalité. Nulle part, dans l'histoire de l'art, nous ne trouvons un accord aussi parfait dans les productions des localités les plus différentes, et c'est pour cela que les noms d'écoles de Constantinople, de Thessalonique, de la Syrie et de la Sicile ne sont que des appellations sans utilité. Si l'on découvre de ci de là un costume local, ce sont généralement des formes conventionnelles qui rappellent des décors ou des accessoires de théâtre. On s'exposerait à commettre bien des erreurs si l'on voulait juger par ces détails de la provenance des manuscrits illustrés.

Sous ces influences, l'art languit, et ses plus belles traditions dégénèrent. C'est ainsi que le type grec, héritier de la plus noble race attique, avec son front large, mais peu élevé, ses sourcils finement arqués, des yeux grands et profonds, sa bouche fine quoique largement découpée, en un mot avec tout le beau développement de la partie supérieure de sa physionomie, ce type, dis-je, a changé de caractère et se révèle désormais sous des traits nouveaux qui impriment à l'art de cette époque un cachet tout particulier. Ces traits sont : une taille haute et mal proportionnée, des bras et des pieds allongés outre mesure, une maigreur massive qui fait ressortir un squelette large et fort, une tête petite, montée sur un cou long et maigre ; un front très développé en largeur, mais trop bas. L'os frontal pèse sur les yeux, qui sont trop enfoncés dans l'orbite et trop éloignés l'un de l'autre. Il y a une interruption caractéristique sur le nez, qui augmente la sévérité du regard[1]. Ce nez, long, fin et droit, quelquefois recourbé

1. Parmi les traits de détail qui se confondent avec le type grec, il en est un essentiel, c'est que non seulement chez les hommes jeunes, mais aussi chez les femmes les sourcils se rejoignent. C'est une particularité propre aux races du Caucase, notamment aux Géorgiens et aux Arméniens; on sait que ces peuplades avaient de nombreux représentants dans l'aristocratie byzantine de l'époque.

au bout (trait du type arménien et persan)[1], est, pour ainsi dire, suspendu au-dessus d'une bouche petite et pincée. Le menton, avancé et d'un ovale anguleux, dénonce un caractère aigre et grincheux. Les hommes âgés sont d'une maigreur exagérée, sans doute à dessein, pour marquer un ascétisme sévère. Cette rigidité du type, devenue un trait du style, n'en a pas moins subi les influences des ateliers locaux. La nature, exclue de ces œuvres, a fait subitement irruption dans les œuvres des siècles suivants, envahissant tout le domaine de l'art et contribuant ainsi à sa décadence.

L'invariabilité des types, d'une part, et cette invasion du naturalisme, de l'autre, ont fait un tort immense au développement de l'iconographie, qui s'est trouvé, en quelque sorte, coupé au beau milieu. Désormais tous les saints ont des formes déterminées ; les différences de détail, dans les cheveux et dans la barbe, n'en modifient nullement l'expression uniforme. En fait d'exceptions à cette règle, on ne peut citer que les types anciens du Christ, des Apôtres et des Évangélistes, de la Vierge, des saints Basile, Jean Chrysostôme, etc. Tous les types de cette époque se subdivisent en trois catégories, qu'on peut appeler : angélique, prophétique ou biblique (saint Jean le Précurseur) et apostolique. Aussi, pour représenter un jeune homme pieux, l'artiste peindra-t-il un ange à la chevelure blonde et abondante ; toutes les matrones ressemblent à sainte Anne, les femmes jeunes à la Vierge (même aux anges), les hommes à saint Joseph. Il est très rare de rencontrer cette figure, à l'ovale étroit, au teint mat, aux grands yeux et à la bouche mignonne, qui est le type de l'impératrice Théodora, tel qu'on le trouve dans la mosaïque de Saint-Vital, à Ravenne.

Enfin, on se plaît à voir une preuve de la décadence de l'art byzantin dans son goût pour les figures séniles, où le corps humain

Jean Damascène et saint Germain nous montrent ce détail, même dans le type du Christ (voy. la lettre à Théophile, *Patrol. græca,* t. XCV, p. 345), — συνοφρύς — d'après les écrivains anciens. D'après Jean de Damas, il y avait aussi des portraits de Christ au visage jaune (σιλόχρους) de la race syrienne. Alexis Ducas, qui a étranglé l'empereur Alexis IV Comnène, a été surnommé *Mursouflos* (voy. Muralt, *Chronolog. Byz.*, t. II, p. 275). Pendant le Moyen-Age, on parlait beaucoup, en Occident, de ce trait de beauté grecque.

1. Sur les Arméniens dans l'administration byzantine, voy. Finlay, *History of the Byzantine Empire*, t. I, p. 236-256.

apparaît dans toute sa décrépitude ; c'est même là pour certains esthéticiens un des symptômes de la fin prochaine de l'art et de la nation elle-même. On aime à comparer cette caducité voulue aux images de l'art chrétien dans les catacombes, images pleines de jeunesse, de fraîcheur et de sentiments généreux. Mais il ne faut pas oublier que nous sommes ici simplement en présence de formes traditionnelles de l'art antique, où il ne faut chercher aucun symbolisme ni idéal divin ; de même, dans les types séniles en question, il ne faut voir qu'une tendance marquée contre l'idéal un peu épicurien de l'amour grec et romain, c'est-à-dire le résultat des influences ascétiques.

Quelles que soient les causes de la décadence de l'école byzantine, celle-ci nous a laissé, sinon des jouissances esthétiques, du moins de nombreux moyens de nous éclairer sur les liens qui unissent l'art à la vie elle-même.

A première vue, il semble qu'il y ait antagonisme entre cette recherche excessive du fini, que nous avons constatée dans les productions de la miniature byzantine du x^e^ au xi^e^ siècle, et les créations véritablement monumentales, telles que les mosaïques. En réalité, aucune autre période de l'art byzantin n'a laissé de monuments aussi vastes et aussi splendides; c'est à elle que nous devons les mosaïques de Constantinople et de la Grèce, celles de Palerme et de Venise, de Kiew et de la Géorgie. Il suffit, d'ailleurs, de jeter un coup d'œil sur ces mosaïques pour se convaincre qu'elles sont tributaires de la miniature, qui, au point de vue de la composition, domine désormais toutes les branches congénères, y compris la peinture monumentale.

On sait que la plupart des mosaïques de l'église Sainte-Sophie de Constantinople, mises au jour en 1848, lors d'une restauration célèbre[1], remontent à l'époque de Basile le Macédonien. La plus connue d'entre elles, celle du narthex[2], représentant le Sauveur assis sur un trône,

1. Salzenberg, *Die Altchristliche Denkmale von Constantinopel.* Berlin, 1854. Voy. notre ouvrage : *Églises byzantines et Monuments de Constantinople* (en russe), avec cinquante planches. Odessa, 1886.

2. Salzenberg, pl. 27. Labarte, *Histoire des Arts industriels,* pl. 118. *Églises byzantines,* p. 115, 124 et suiv.

avec l'empereur prosterné devant lui, date de Léon le Philosophe, comme il est permis de le supposer avec quelque certitude, d'après le texte russe du livre de l'évêque Antoine de Novgorod, qui avait visité Byzance peu avant 1204. L'Évangile, aux mains du Christ, est ouvert sur ces mots : Εἰρήνη ὑμῖν · ἐγώ εἰμι τὸ φῶς τοῦ κόσμου : Que la paix soit avec vous ; je suis la lumière du monde. Ces paroles prouvent que les médaillons latéraux qui sont de chaque côté du Christ sont des *imagines clypeatæ* allégoriques de l'empereur Michel, défenseur de la vénération des images, et d'Irène, mais représentés, l'un sous les traits symboliques de l'archange Michel, qui est la lumière, le feu céleste ; l'autre sous la figure allégorique de la Paix *(Eirènè)*. Le Sauveur lui-même est l'image vivante de la Σοφία, la sagesse divine. Or, de chaque côté de l'église principale, on voyait, dès le IX^e^ siècle, les temples d'Irène et de l'archange Michel. Toute la décoration de Sainte-Sophie consistait en figures colossales des disciples du Christ, parfois réunies par une pensée générale, parfois distribuées dans la coupole selon les exigences de l'architecture, et en figures d'évêques sur les murs de la grande nef.

La décoration monumentale du temple de Sainte-Sophie, à Salonique [1], qui date des IX^e^ et X^e^ siècles, offre une composition d'ensemble où la coupole, contenant au centre l'image du Christ dans sa gloire, symbolise l'idée de *l'Église céleste,* tandis que les voûtes de la coupole, de l'abside et des nefs, *l'Église terrestre,* présentent, au milieu, des groupes d'apôtres et la Vierge les mains étendues, dans l'attitude de la prière. Toute l'église, d'ailleurs, représente le monde chrétien glorifiant le Tout-Puissant suivant les paroles : « *Tout soupir glorifie le Seigneur.* » Il est présent par la pensée, selon les apôtres, lors de l'Ascension du Seigneur, et il écoute ces mots (Actes, I, II) : « Ce Jésus, qui de vous est monté au ciel, *reviendra ainsi que vous l'avez vu monter au ciel.* » Ainsi donc, l'image du Sauveur dans sa gloire est l'image de sa *Seconde venue, qui est attendue.*

Cette décoration, aussi large qu'élevée dans sa conception, nous la rencontrons dans les églises de Constantinople même, comme dans

1. Texier et Pullan, *Architecture byzantine,* pl. 35-38.

celles de Bethléem, de Jérusalem, de Nicée, du mont Athos et ailleurs encore. Mais, dès la première moitié du XI[e] siècle, l'art byzantin ne

CHAPELLE DE LA MARTORANA (SANTA MARIA DELL' AMMIRAGLIO), A PALERME.
Mosaïque de la coupole.

semble plus se contenter de cette simplicité de composition et tend vers la magnificence.

Un chroniqueur russe bien connu, Daniel, n'a vu, entre les années 1106 et 1108, dans l'église de la Résurrection de Jérusalem, que le Christ tout-puissant sous la coupole, entouré des prophètes;

au-dessus de l'autel, seulement la Descente du Christ aux Limbes, c'est-à-dire la Résurrection, selon la conception byzantine, et l'Ascension; et, de chaque côté de l'autel, comme dans beaucoup d'autres églises, l'Annonciation figurée de la manière suivante : d'une part, l'ange Gabriel; de l'autre, la Vierge.

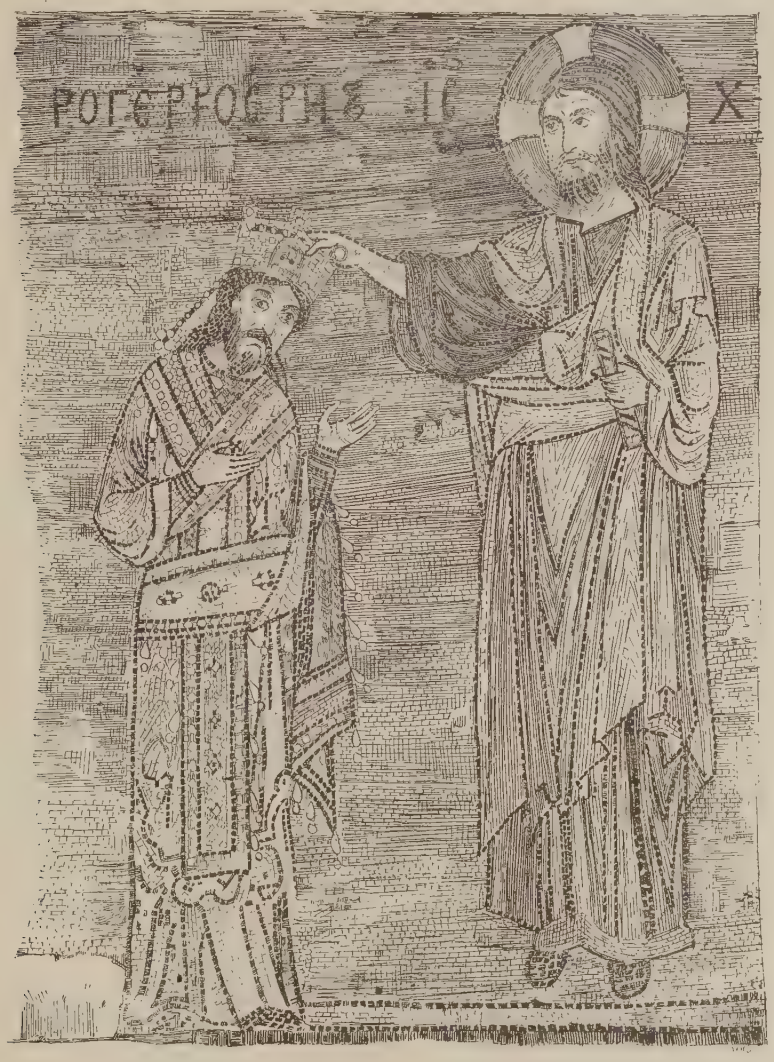
L'église de la Nativité, à Bethléem, si l'on s'en rapporte à la description de Kwarezmi, était déjà décorée, entre les années 1143 et 1180, de tout un cycle de sujets évangéliques, depuis l'*Annonciation* et l'*Adoration des mages,* jusqu'à la *Descente du Saint-Esprit.*

L'église du monastère de Daphni, sur la route d'Éleusis à Athènes, est décorée de mosaïques du XII^e^ siècle, qui offrent, sous la coupole, le Christ tout-puissant avec les prophètes; dans les bas-côtés, quatre scènes : *l'Annonciation, la Naissance, le Baptême* et *la Transfiguration.* Sur les murs de la nef transversale, se développent quatre autres grandes mosaïques : *l'Entrée du Christ à Jérusalem, le Crucifiement, la Résurrection* et *l'Apparition du Christ à ses disciples,* dans une maison dont les portes sont closes. Dans l'autel, sont placées les images du Christ entre deux archanges, et de la Vierge avec l'Enfant Jésus. L'idée fondamentale pèche peut-être par son obscurité, mais le choix des sujets n'en est pas moins digne d'attention. Quant au narthex, on y voyait autrefois des scènes proto-évangéliques (aujourd'hui presque entièrement effacées), traitées dans le style de la miniature contemporaine.

Le monastère de Chora (aujourd'hui mosquée de Kachrié)[1], à Constantinople, a été magnifiquement décoré entre le XI^e^ et le XII^e^ siècle. Mais nous ne connaissons pas les mosaïques, actuellement détruites ou plutôt cachées sous le stuc, de l'église même. On ne distingue que les mosaïques des deux narthex; elles forment un cycle inégal de sujets traités dans la manière des miniatures. Dans les deux coupoles situées aux extrémités du narthex intérieur, sont représentés le Christ avec quarante-huit vieillards, et la Vierge avec l'Enfant Jésus,

1. *Les Églises byzantines de Constantinople,* p. 166-184, pl. 25-45. La plupart des mosaïques se rapportent à l'époque où l'église fut rebâtie par la belle-mère d'Alexis Comnène; quelques-unes d'entre elles et toutes les fresques datent du commencement du XIV^e^ siècle, lorsque l'église fut restaurée par Théodore Métochite († 1332).

entourée de seize prophètes « qui en prophétisent la venue ». La composition des mosaïques de ces narthex a une véritable saveur d'art;



CHAPELLE DE LA MARTORANA, A PALERME (1113-1143).
Mosaïque représentant le Christ qui couronne le roi Roger.

c'est un des plus anciens et des meilleurs modèles du genre. Le cycle des compositions du narthex extérieur (exonarthex) est emprunté à l'Évangile de l'Enfance du Christ et de sa vie miraculeuse; celui du

narthex intérieur au Proto-Évangile; il se rattache à la coupole nord par son image de la Vierge, et à la coupole sud par les Miracles du Christ. Au-dessus de la porte d'entrée de l'ésonarthex, se trouve l'image du Sauveur; des deux côtés de la porte suivante, on voit les figures en mosaïque de saint Pierre et de saint Paul, et sur la voûte au-dessus de l'entrée en sortant du second parvis, *la Présentation au temple*. Dans ces compositions on peut, par suite, suivre la pensée du décorateur qui, pour la première fois peut-être, a entrepris une tâche de cette nature dans la décoration monumentale. Comparée à la simplicité quelque peu indigente et triste de la décoration des basiliques, l'église à coupole offre une grande richesse de plans et une variété de sujets où l'imagination de l'artiste a besoin d'être guidée par une pensée maîtresse. On comprendra qu'il ne faut pas placer des épisodes tels que le Baptême, le Crucifiement, etc., au-dessus de la tête du spectateur, sur les voûtes. Cependant les cas où il n'a été tenu aucun compte des exigences de la peinture monumentale sont innombrables; on en trouve même dans la basilique de Saint-Marc, à Venise, et, à plus forte raison, dans les imitations byzantines de la même époque. En Italie, dans les couvents du Moyen-Age, les scènes du Proto-Évangile sont placées dans l'abside principale. C'est une preuve de cette confusion irréparable qui, commencée au XVIII^e^ siècle, n'a pu être éclaircie que par le génie robuste et lucide des maîtres italiens.

En étudiant tout à l'heure les mosaïques de l'abbaye bénédictine de Monreale, en Sicile, nous y trouverons les traces de cette transformation; elles ressemblent à un magnifique manuscrit à miniatures, dont les feuillets tantôt se suivent dans un ordre connu et tantôt se mêlent et se confondent.

A Kiew, l'église Sainte-Sophie[1] offre, dans ses mosaïques (la plupart des fresques de la même église retracent des épisodes de l'Évangile), une décoration monumentale bien conçue, qui date de l'année 1051. Nous voyons ici dans la coupole l'image du Christ tout-puissant, entourée de grandes figures d'archanges, de prophètes et d'apôtres.

1. *Église de Sainte-Sophie de Kiew*, publiée par la Société archéologique russe. Saint-Pétersbourg. 1874-1887.

Dans l'abside, la figure colossale de la Vierge en prières symbolise l'Église terrestre. Plus bas, *la Cène,* dans le style liturgique : le Christ passe le pain et le vin aux apôtres assis de chaque côté; plus bas encore, les Pères de l'Église. Au-dessus de la partie centrale de l'église, sous la coupole, est figurée la Δέησις (*l'Adoration*) : le Sauveur avec la Vierge et saint Jean le Précurseur. Ces figures, jointes à

CHAPELLE DE LA MARTORANA, A PALERME.
Mosaïque de la nef méridionale.

l'inscription du psaume XLV, 6-7 : « Dieu parmi eux », prouvent que la Δέησις remplace ici l' « Hétimasie », qui est généralement représentée dans ce cas. L' « Hétimasie » (ps. LXXXVIII : *Præparatio sedis tuæ*), c'est l'image de l'Église céleste; la Déesis est celle de l'Église terrestre représentée dans le ciel. Signalons encore, dans l'église de Kiew, *l'Annonciation,* sur deux piliers, et, sur la voûte, les martyrs en médaillons. On retrouve des sujets analogues dans les mosaïques de Géorgie (couvent de Ghélat), de Nicée, etc.

Par opposition à cette décoration en mosaïque, les fresques de Sainte-Sophie, à Kiew, retracent largement et sous de vives couleurs toutes les scènes possibles de l'Évangile et des Actes des apôtres. Les plus curieuses d'entre elles sont celles qui couvrent l'intérieur des murs des tours[1], par l'escalier desquelles montaient les ducs avec leur cortège pour arriver au chœur où des places leur étaient réservées. Ces fresques, traitées avec une grande liberté et où les éléments religieux et profanes se coudoient, avaient évidemment pour principale mission de parler aux yeux. On y voyait représentés les spectacles les plus variés empruntés surtout à l'hippodrome byzantin et aux jeux divers du cirque, avec des spectateurs de l'entourage de l'empereur ; nous n'en pouvons malheureusement juger que par quelques fragments défigurés.

L'hippodrome de Byzance est peint avec tout le réalisme dont un peintre byzantin est capable ; grâce aux données connues, on peut se figurer sa partie antérieure comme ayant la forme d'un $\pi$, avec des compartiments pour les chars ; on aperçoit, à l'intérieur, quatre chars prêts à la course, avec des écuyers portant les costumes aux quatre couleurs byzantines ; ensuite, les administrateurs de l'hippodrome, les agents de police, etc. Dans le théâtre du cirque, qui est couvert, sont figurés, sur des tréteaux, des musiciens, des mimes, des bouffons, des saltimbanques et des acrobates en pleine activité ; un des acrobates tient une perche au sommet de laquelle grimpe son compagnon ; le fameux Luitprand décrit cette scène dans son voyage à Constantinople. Plus loin, un bouffon s'avance, une hache à la main, sur un mime, armé d'une pique, vêtu d'une veste fourrée, le poil en dehors, et coiffé d'une tête d'ours. Le premier livre de Constantin Porphyrogénète sur les cérémonies de la cour de Byzance nous donne, dans le chapitre LXXXIII (*jeux gothiques,* τὸ Γοτθικὸν), la clef de ces sujets. Ces divertissements avaient lieu après le banquet, dans la salle des dix-neuf loges, le neuvième jour de la fête de Noël, c'est-à-dire le 3 janvier, qui était le jour τοῦ βοτοῦ, où, selon la coutume romaine, on célébrait l'anniversaire de

1. Voyez notre étude dans les *Mémoires de la Société Archéologique russe*, t. III-V. 1888, p. 287-306.

l'empereur ; à l'occasion de cette fête, les invités s'habillaient en Goths aux fourrures retournées (γοῦνας ἐξ' ἀντιστρόφου) et mettaient des masques (πρόσωπα διαφόρων εἰδέων).

CHAPELLE DE LA MARTORANA, A PALERME.
Mosaïque représentant le Christ qui bénit.

L'introduction, dans les églises, de peintures profanes n'avait rien qui répugnât à l'esprit du temps. Nous n'en voulons pour preuves que les salles de l'ancien palais des rois normands de Palerme et le plafond de la magnifique chapelle connue sous le nom de *Palatine ;*

les divers sujets orientaux de cette décoration[1] sont peints à la colle et rappellent l'intérieur des couvercles des coffrets orientaux de nos jours. Ici également on voit des scènes joyeuses et des spectacles de cirque : des musiciens et des esclaves jouant de la flûte ou du chalumeau, des festins de rois dans les palais de l'Inde et de la Perse, des luttes d'athlètes, etc.; à côté de tout cela, des emblèmes fantastiques, des griffons, des lions, des paons, et des légendes sur saint Georges, sur Théodore Tyron et sur Alexandre le Grand. Tous ces sujets ont également servi à composer des initiales de manuscrits ainsi que des bordures; ils ont donc passé dans l'ornementation du Moyen-Age.

Les mosaïques de la chapelle Palatine[2], exécutées de 1130 à 1142, sont d'une distribution très claire et forment un très bel ensemble; c'est un modèle de décoration byzantine dans tout son épanouissement. A l'entrée de la chapelle, on aperçoit tout d'abord, dans la nef centrale, l'histoire de nos ancêtres jusqu'à Noé, et l'Ancien Testament avec le Père Éternel; puis, au centre, sous la coupole, le Nouveau Testament. Dans cet hémisphère est représenté le Christ Pantocrator, comme l'indique l'inscription autour de son buste, entouré d'archanges et de prophètes. L'emblème de l'*Hétimasie,* placé à la clef de voûte de l'arc de triomphe, nous montre, dans cette composition monumentale, l'image du Christ dans sa gloire après la Résurrection et l'image du Juge de la seconde venue. Or, comme l'Église est le salut de l'humanité, tout le temple est couvert de peintures représentant des docteurs de l'Église terrestre : des deux côtés de la coupole centrale, sous des voûtes, sont figurées, à l'est, *l'Annonciation ;* à l'ouest, *la Chandeleur ;* sur la zone inférieure de la nef centrale et des nefs latérales, sont peints des Pères de l'Église dont la phalange se termine, à l'ouest, par une grande mosaïque du Christ proclamant la loi et enseignant, au milieu des deux apôtres, saint Pierre et saint Paul.

1. MM. Tchaguine et Pomerantzew, pensionnaires architectes de l'Académie Impériale des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg, ont pris 265 calques en couleur de ces peintures.

2. Ces mosaïques ont été décrites dès 1630. Voy. l'abrégé de Terzi, et Buscemi, *Notizie della Basilica di San Pietro ;* Palerme, 1840 ; di Marzo, *Delle belle arti in Sicilia,* Palerme, 1858 ; les planches des éditions du duc de Serradifalco ; Terzi, Cavallari, Meli, Carini, *la Cappella di San Pietro dipinta e cromolitografata,* Palerme, 1873-1885, 35 fasc. in-folio.

Dans les nefs latérales, une série d'illustrations des Actes des apôtres renferme de curieux détails apocryphes.

CHAPELLE DE LA MARTORANA, A PALERME.
Mosaïque représentant la Nativité.

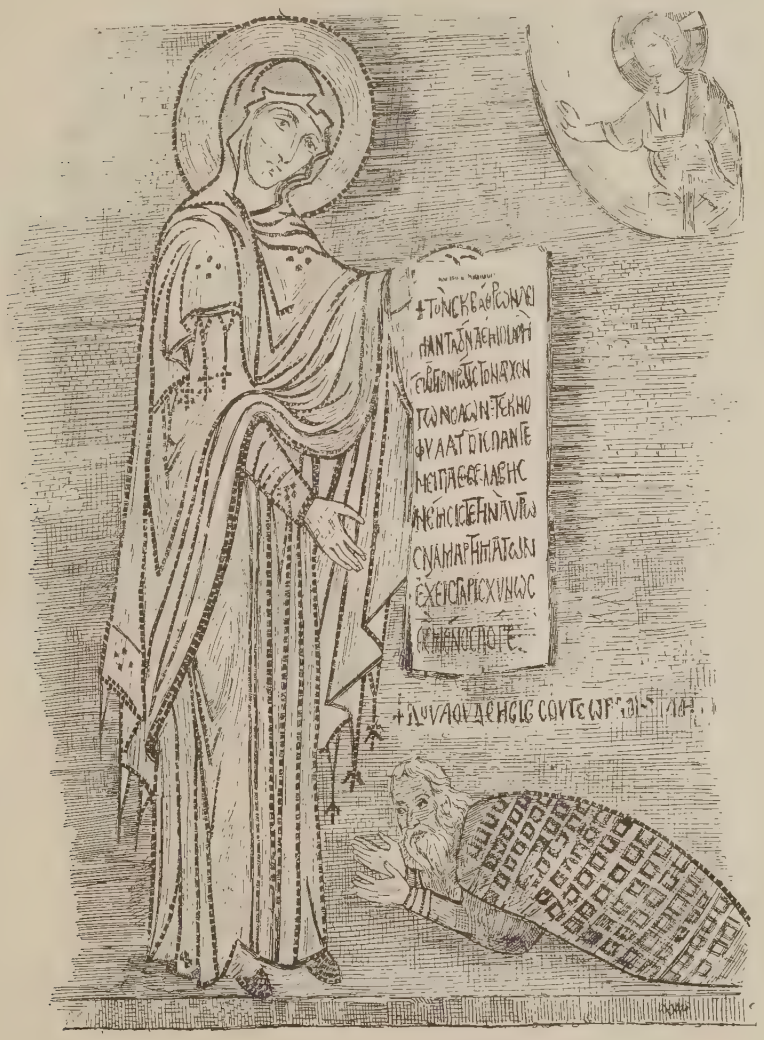
Des mosaïques semblables, mais beaucoup plus étendues (elles ne mesurent pas moins de 60,000 pieds carrés), couvrent les murs de la cathédrale de Monreale, près de Palerme ; elles ont été exécutées

entre 1174 et 1182, sous le règne de Guillaume le Bon. Sauf de rares exceptions, la plupart d'entre elles dénotent un travail excessivement hâtif. La composition, le dessin, la technique même, pèchent par une grande faiblesse; les formes sont stéréotypées, les détails d'un naturalisme grossier, le ton général des couleurs est d'un gris pâle, le tout enfin d'une rare banalité. Néanmoins, la richesse des documents iconographiques fait que toute cette décoration constitue un monument des plus importants.

La petite église de Santa Maria dell' Ammiraglio ou de la Martorana, à Palerme (vers 1143), est décorée d'une manière analogue à celle de la chapelle Palatine. Dans la cathédrale de Cefalu, qui a servi en partie de modèle à celle de Monreale, la décoration est plus nette et composée d'une manière plus artistique. Les figures monumentales de l'abside sont intéressantes au point de vue de la conception et de l'exécution. Au centre, l'image colossale du Christ, « *Lumière de la vie* »; plus bas, la Vierge en prières, entourée d'archanges, d'apôtres et de prophètes; c'est le tableau idéal de l'Église chrétienne; des deux côtés, des scènes liturgiques et les figures d'Abraham et de Melchisédec dans des médaillons.

Les mosaïques de la basilique de Saint-Marc de Venise sont d'une composition plus vivante et d'une exécution plus ferme; elles couvraient jadis une superficie de 40,000 pieds carrés. Malheureusement, elles ne se sont pas toutes conservées et elles n'offrent pas cette unité de style qui frappe dans les cathédrales de la Sicile, car elles ont été exécutées dans un espace de trois siècles. Ces mosaïques sont remarquables par la manière dont les artistes ont traité les épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament, les faits et gestes des évangélistes, de saint Marc, etc., ainsi que les compositions des coupoles. Dans la coupole centrale est représenté le Christ en gloire, en tant que symbole de toutes les vertus; il monte au ciel en présence de la Vierge, des apôtres et de deux anges. Ce sujet historique est traduit ici selon la morale scolastique, puisque dans ce tableau de l'Église naissante nous voyons l'allégorie de seize Vertus : la Foi, la Probité, la Vérité, la Modération, la Patience, la Chasteté, l'Abstinence, etc., etc. Dans la

coupole qui s'élève au-dessus de l'autel est placé le jeune Emmanuel, *Finis legis,* entouré de prophètes, et dans la coupole qui domine l'en-



CHAPELLE DE LA MARTORANA, A PALERME.
Mosaïque représentant l'amiral Georges d'Antioche prosterné devant la Vierge.

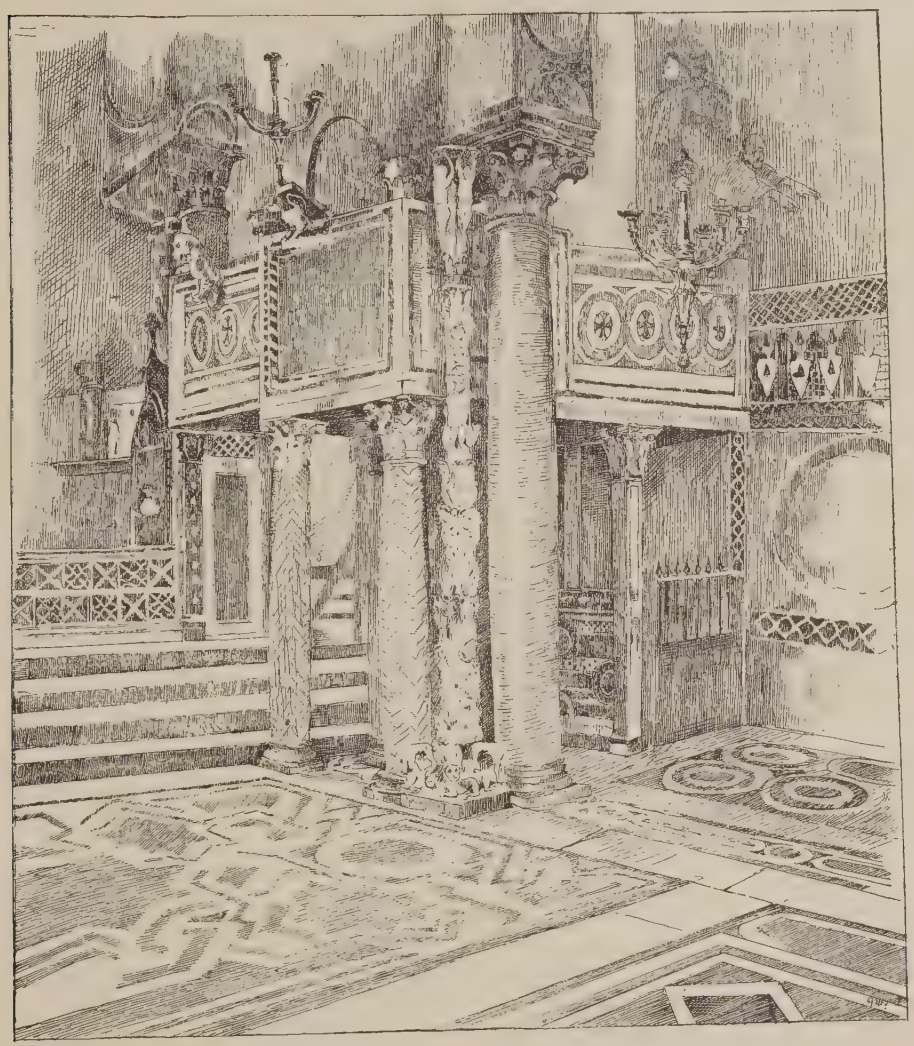
trée se déroule tout le thème dogmatique de la *Descente du Saint-Esprit.* On y remarque notamment le Christ affermissant lui-même son Église *(munit Ecclesiam);* puis, sur les tympans, et rangés par

groupes, tous les peuples de l'Asie, de l'Europe et de l'Égypte, qui ont embrassé le christianisme. Le cycle de l'Ancien Testament dans l'atrium n'est tout entier qu'un grandissement des miniatures qui, au XI^e^ siècle, ont servi de base à la peinture décorative. Nous sommes donc en présence d'une tentative faite par l'art byzantin de remanier, au moyen d'une note naturaliste, les épisodes ordinaires, les différentes scènes et détails d'un caractère apocryphe. L'union du naturalisme avec l'allégorie, très typique dans les miniatures des XII^e^ et XIII^e^ siècles, et, par suite, aux débuts de la peinture italienne, se manifeste ici sous des formes assez accusées pour être remarquée. Le soleil et la lune sont figurés sous les aspects d'un ange, dont la moitié du corps est dorée, l'autre argentée. L'homme créé par Dieu est d'une couleur sombre (couleur de la terre); il est blanc dès que Dieu lui a inspiré son souffle, — telle est, du reste, la lettre du texte; — l'âme vivante et la multiplication du genre humain sont représentées par l'union d'Adam et d'Ève, etc.

Un ouvrage particulièrement célèbre, c'était le précieux autel de l'église Sainte-Sophie de Constantinople, orné d'émaux au temps de Justinien. Pourtant, ce n'est qu'aux IX^e^ et X^e^ siècles que l'on a commencé, à Byzance, à exécuter des émaux et même à en faire le commerce. Il est probable que l'émaillerie byzantine a disparu au XIII^e^ siècle. Et comme l'autel de Sainte-Sophie n'a été décoré, évidemment, que de simples ornements, c'est seulement au X^e^ siècle que la peinture proprement dite en émail s'est affirmée. Il fallait, avant tout, acquérir une connaissance complète des matières chimiques, former toute une école impériale, pour exécuter ces menus objets, cet « electrum pretiosissimum », qui remplit les alvéoles imperceptibles du dessin, ces contours constitués par les cloisons en or si minces. Les efforts des industriels russes d'aujourd'hui n'ont abouti qu'à des productions faibles et nullement artistiques. Le plus précieux spécimen de l'émaillerie byzantine, la « staurothèque » de la cathédrale de Limbourg-sur-Lahn [1], a été exécuté entre les années 948 et 959.

1. Ans' m' Werth, *Das Siegeskreuz der byzantinischen Kaiser Constantinus VII Porphyrogenitus*

Ce n'est que dans les récits des faits du règne de Basile le Macédonien que paraissent les ciboires émaillés, les images en émail, qui



LA CHAPELLE PALATINE, A PALERME.

ont toujours la première place dans les églises construites par l'empereur. L'entablement de la « soleia », de la balustrade entourant le

*und Romanus II.* Bonn, 1866, in-fol. — Didron, *Annales archéologiques*, t. XVII, p. 337 et suivantes; t. XVIII, p. 42, 124, fig.

chœur du presbytère, et revêtu de l'argent doré dans la *Nouvelle basilique,* admirée par Photius, avait été orné des images du Sauveur, en émail. Constantin Porphyrogénète, lui-même, orfèvre et émailleur, nous signale spécialement, dans ses livres des *Cérémonies,* tous les objets émaillés, ἔργα χειμευτά, se trouvant dans les expositions pompeuses de la cour, dans les fêtes solennelles et les audiences des ambassades.

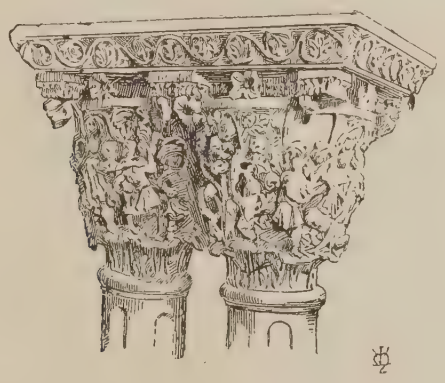
En s'appropriant avec tant de complaisance le goût oriental, la cour de Byzance s'est habituée à user de l'orfèvrerie émaillée dans toute son étendue possible : les ustensiles, depuis les trousses jusqu'aux tables et chaises, les coupes et les bassins, les armures, les brides et caparaçons, les bagues, les fibules, les pendants d'oreilles en étaient couverts ; on voyait des portraits en émail transparent même sur les vêtements des Césars. L'Église, de son côté, se servait d'images précieuses, entièrement peintes en émail ou encadrées d'émaux, des « stauro-lipsano-thèques », des calices et disques, et, en premier lieu, des reliures des Évangiles. La fameuse « Pala d'oro » de la basilique de Saint-Marc de Venise nous présente, dans la majeure partie de ses images, un échantillon de ces εἰκονοστάσια byzantins, qu'on présentait aux empereurs de Byzance les jours de fête, pour la prière du matin, avant la procession solennelle ; cet ensemble d'images, disposées d'après une donnée théologique, suit en même temps une tendance tout à fait naturaliste. Ainsi, la composition connue sous le nom de Δέησις et présentant le Sauveur, entouré de saint Jean le Précurseur et de la Vierge, qui adorent le Dieu Fils, avec des Pères de l'Église, est la plus originale représentation de l'Église, fondée sur la terre et existant dans le ciel, et aussi la reproduction des cérémonies de la cour byzantine aux temps de Constantin Porphyrogénète. Le triptyque du couvent de Ghélati, au Caucase, servant d'encadrement à une image sainte de la Vierge, est orné de soixante-quinze petites plaques en or émaillé, toutes de travail byzantin des x^e^ et xi^e^ siècles, réunies par quelque atelier de Constantinople.

Les couvertures des Évangiles, comme le prouvent les superbes spécimens du Trésor de Saint-Marc, ont servi de modèles à la miniature ; nous possédons un exemple de cette analogie entre deux plaques,

qui se trouvent sur la couverture de l'Évangile du Mstislas, à Moscou (de l'an 1125), et les miniatures élégantes d'un Évangile grec de la Bibliothèque nationale de Paris (n° 70)[1].

Les couronnes de Constantin le Monomaque, au musée de Pesth, la couronne hongroise et celle de Charlemagne, à Vienne, sont des objets de la plus haute valeur historique[2], quoique leur ornementation, surtout composée d'émaux, laisse beaucoup à désirer en comparaison des autres productions de l'art byzantin et même de ses imitations en Allemagne. Ainsi, les émaux les plus anciens et les plus parfaits sont toujours des menus objets, des médaillons microscopiques avec l'image du Sauveur, des croix portatives, comme celle de la princesse Dagmar († 1212), qui se trouve au musée de Copenhague, et nous donne une idée, quoique assez faible, de la perfection de ces σταυρίτζια, que les empereurs byzantins donnaient aux seigneurs de la cour les jours des grandes fêtes.

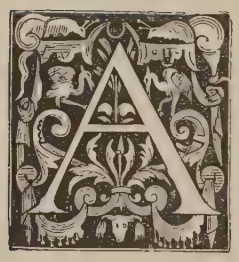
1. Labarte, *Histoire des Arts industriels*, pl. 84.
2. Bock, *Kleinodien des heil. Römischen Reiches deutscher Nation*. Vienne, 1864, in-fol.



CHAPITEAU DU CLOÎTRE DE MONREALE.

# CHAPITRE VII

Les Psautiers. — Les *Homélies* de saint Grégoire de Nazianze. — Les Bibles.



INSI la première période de l'art byzantin, qui comprend sa floraison et son déclin, constitue un ensemble parfaitement caractérisé et se perpétuant à travers plusieurs siècles. Les idées et les formes issues de cette période alimentent l'art des époques ultérieures, et se fondant en lui, progressent insensiblement. Dans toutes ses productions jusqu'aux plus simples manuscrits illustrés, cet art se distingue par la beauté antique des formes ; ces productions se ressemblent d'ailleurs toutes au fond, depuis les illustrations de luxe jusqu'aux dessins les plus modestes des moines orientaux. Peut-être les orages qui fondirent sur l'Empire d'Orient auraient-ils modifié le caractère général de cet art, si une nouvelle situation politique n'avait contribué à la renaissance artistique, vers la fin du IX^e^ siècle. De là date une nouvelle période qu'on pourrait appeler le *Second Age d'or* de l'art byzantin en général, et de la miniature en particulier.

De même que la première période, la seconde embrasse un espace de trois siècles, depuis la fin du IX^e^ jusqu'à la fin du XII^e^ ; elle commence par la grandeur et l'éclat de la miniature, pour finir par sa décadence qui est suivie, dans le cours des XIII^e^ et XIV^e^ siècles, de la décomposition absolue des formes artistiques.

L'essor de l'art à cette époque se lie étroitement au relèvement politique de l'Empire : de même que celui-ci cesse d'être romain ou universel pour devenir byzantin, de même l'art se spécialise et adopte pour principes certaines particularités locales. La prospérité du centre de l'Empire rejaillit sur les contrées les plus éloignées ; mais dans tous ces pays l'art byzantin apparaît déjà dans tout son développe-

ment ; il est coulé, en quelque sorte, dans un moule tellement solide qu'il ne peut plus recevoir rien du dehors, et qu'il ne subit plus aucune influence de localité ni de race.

C'est précisément cette invariable unité qui imprime à l'art byzantin son caractère universel, s'adaptant fort bien aux différentes nationalités qui constituent ou qui entourent l'Empire byzantin. L'École byzantine n'avait en vue que le développement de certaines formes et le perfectionnement du style. Nous ne rencontrons qu'une seule fois, et cela tout au début, un artiste préoccupé de l'anatomie du corps humain [1]. Les miniaturistes avaient pour principe invariable de suivre une règle déterminée, non seulement pour la représentation de la figure humaine, où le naturel est difficile à atteindre, mais même pour les moindres détails.

Les dessins byzantins de cette époque présentent donc un ensemble de formes historiques qu'il est facile d'analyser ; la composition est une imitation évidente de la manière antique où dominent les groupes, mais ces groupes sont traités ici selon le mode naturaliste ; les figures ont un aspect classique très accentué, ou du moins leurs draperies correspondent à des mouvements athlétiques, mais ne font pas assez deviner le corps qui est au-dessous ; la tête n'a généralement rien de viril et de puissant ; quant à la décoration du paysage, elle est loin de la simplicité antique.

Cette réunion de contrastes, ces diverses manières d'interpréter la nature n'étaient, bien entendu, possibles que sous une direction commune, sous une étiquette générale, pour ainsi dire. Une fois arrivés à une certaine perfection, les artistes étaient obligés de se conformer en toutes choses à la manière adoptée ; autrement ils auraient perdu tous les avantages attachés à cette uniformité. Ils ne pouvaient suivre un autre chemin que si l'art avait complètement changé de système, ce dont il était incapable. Voici pourquoi la décadence du foyer central entraîna la décadence du style lui-même ; dès lors, la province exerça nécessairement son influence funeste sur l'ensemble, et le naturalisme continua ses ravages plus que jamais. Les historiens et les critiques

1. Voy. le *Saint Grégoire de Nazianze* de la Bibliothèque Nationale de Paris, n° 510.

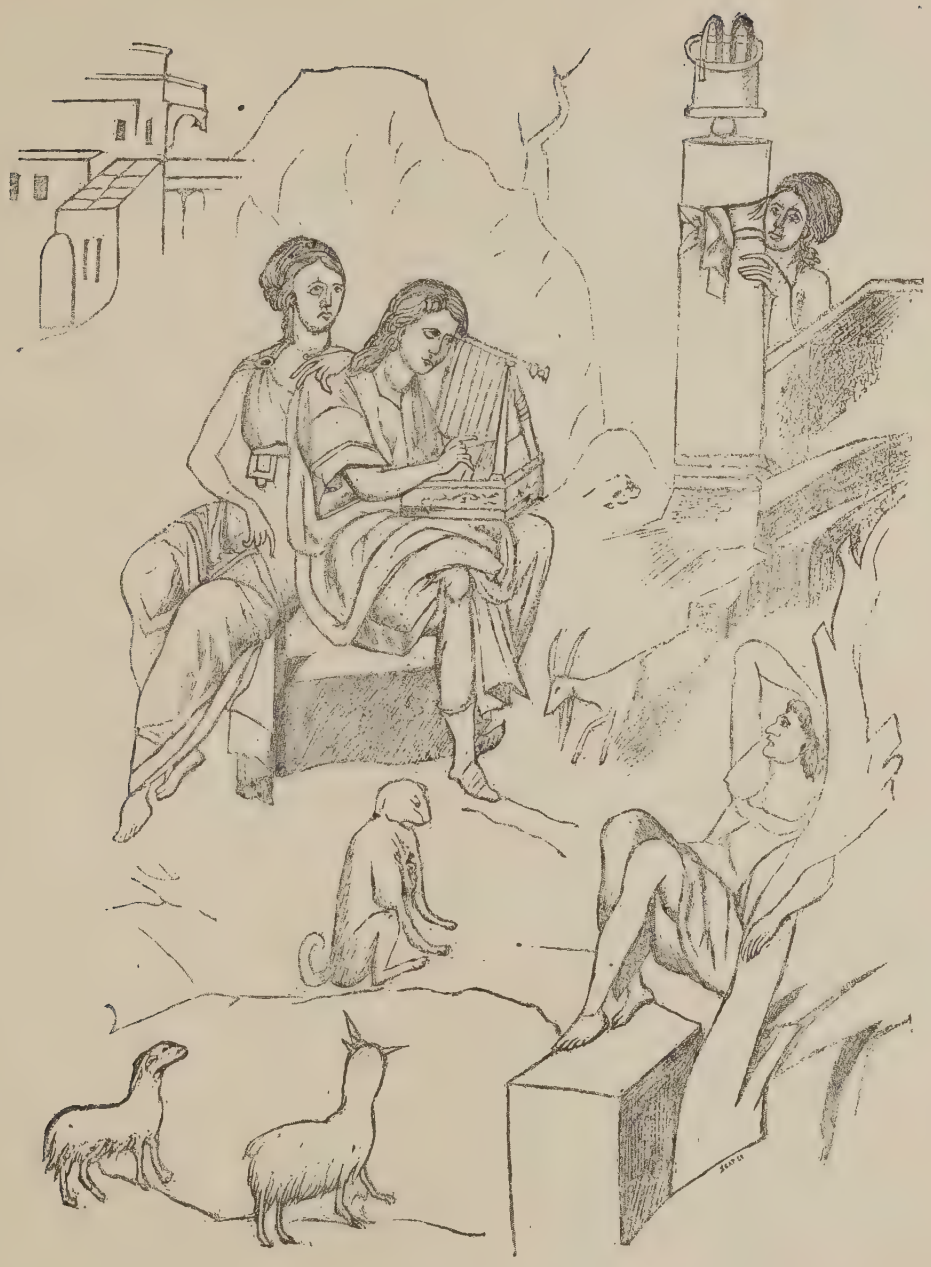
ont bien su faire la différence entre la partie brillante et la partie médiocre de l'art de cette époque ; mais ils n'ont envisagé que la technique et les formes extérieures, sans se préoccuper du fond. Or, il est tels travaux provinciaux d'un caractère en apparence commun et grossier, qui offrent, par leur charme et leur fraîcheur, bien plus d'intérêt que certaines productions très brillantes de la capitale.

Aussi, dans la classification des ouvrages de ce second âge d'or de l'art byzantin, suivrons-nous le même système que nous avons adopté pour la période précédente ; nous classerons les manuscrits d'après leur contenu et dans l'ordre chronologique. Les séries qui ont un caractère purement décoratif (*Évangiles,* etc.), se séparent d'elles-mêmes des *Bibles* et des *Pères de l'Église,* de même que ces dernières se distinguent des *Vies des saints,* des *Écrits de saint Jean Climaque,* etc.

Les *Psautiers* continuent à jouer un rôle important dans cette période ; un des plus remarquables, tant au point de vue de l'ornementation qu'à celui de la valeur artistique en général, est, sans contredit, le Psautier de la Bibliothèque nationale de Paris, n° 139 [1], que les paléographes attribuent au x^e^ siècle. Les archéologues, qui admirent avec raison le style antique et le coloris pompéien des quatorze miniatures de ce manuscrit, sont unanimes à y voir une simple copie d'un original ancien ; telle est l'opinion de Labarte, de Waagen, de Schnaase, etc. Waagen ne peut même pas se résoudre à comprendre ce manuscrit dans l'histoire de l'art byzantin. A notre avis, ces miniatures, bien qu'elles présentent un mélange de formes anciennes et de formes plus modernes, sont frappées au coin du plus pur byzantinisme des IX^e^ et x^e^ siècles, et sont un spécimen très caractéristique de l'art à cette époque. Ce serait une erreur que de prétendre, avec Labarte [2], qu'elles sont plus anciennes que le manuscrit lui-même, et nous ne saurions non plus admettre les subtilités de Waagen qui, sur les

1. In-fol. Waagen, dans ses *Kunstwerke in Paris* (t. II, p. 217-225), en donne une description exacte, mais incomplète. — Labarte, t. III, p. 47-79, pl. 82. — *Le Moyen-Age et la Renaissance* (miniat., pl. 7). — Th. Busslaïew, dans la revue le *Sbornik*, 1866, p. 63, fig. 9, 10. — Bordier, *Description des Peintures et autres Ornements dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, 1883, p. 108-114, fig. 50-51. — Voy. aussi une reproduction photo-lithographique dans les *Antiquités chrétiennes* de Prochorow, 1862, liv. I, pl. 1

2. *Histoire des Arts industriels,* t. III, p. 47.



DAVID JOUANT DE LA HARPE.

Psautier grec du XIIe siècle. (Bibliothèque du Vatican, n° 381.)

quatorze miniatures, en met d'abord deux de côté comme appartenant à une époque plus récente, et divise ensuite les autres en deux catégories, selon les procédés techniques. Cette distinction arbitraire est hors de saison. Il est évident, en effet, que la technique et le style sont les mêmes dans toutes ces miniatures ; l'exécution seule varie quelque peu, et, parfois, l'artiste s'est évidemment inspiré d'originaux plus anciens.

1. La première miniature représente *David en jeune berger, jouant de la harpe,* au milieu d'un paysage idyllique, à la façon d'Orphée ou d'Apollon. Ce tableau, pompéien jusque dans ses moindres détails, est conçu avec tant de goût qu'il laisse bien loin derrière lui toutes les représentations d'Orphée dans les catacombes. David, sous les traits d'un Apollon, avec une longue chevelure qui lui tombe sur les épaules, est vêtu d'un costume de berger du temps de Théocrite. La Mélodie l'écoute, gracieusement appuyée sur son épaule gauche; elle est habillée d'une *nebris,* comme il convient à la muse des jeux agrestes ; sur sa tête est un bandeau rose (« stemma ») rehaussé d'une pierre précieuse au milieu. Ces deux personnages sont assis sur une colline ; plus bas, une figure demi-nue tient un tronc d'arbre personnifiant le mont Bethléem; au second plan, on aperçoit un paysage montueux avec la ville de Bethléem, sous la forme d'une villa antique, et le sommet de la montagne elle-même. Au milieu des buissons s'élève une petite colonne de marbre, ornement propre aux paysages de l'antiquité ; elle est ceinte d'une bandelette rouge et surmontée d'un vase. Derrière cette colonne, on entrevoit l'Écho [1], hésitant, qui écoute la musique. Cette miniature a cela de remarquable qu'elle se trouve reproduite dans tous les Psautiers ultérieurs de la même famille [2].

2. *David terrassant un lion et un ours.* Malgré une exécution beaucoup plus mauvaise, nous trouvons ici la représentation antique de la « Force » (Ἰσχύς), copiée d'après le type de la Diane chasseresse. Son chiton, aux différentes couleurs, est divisé à la manière dorique, sur

1. Cette figure représente bien l'Écho et non la Poésie. Voy. Wieseler, *Annales de l'Institut de correspondance archéologique,* 1871.

2. Voy. le manuscrit de la Bibliothèque Barberini, n° 202; Bibliothèque du Vatican; fonds Palatin, n° 381.

le côté droit, et maintenu au moyen d'agrafes. Le paysage est antique avec sa villa et une aurore au ciel.

3. *David oint par Samuel.* Composition magnifique, qui est répétée dans d'autres manuscrits[1]. Derrière le jeune berger se tient le symbole de l'Humilité, la Πραότης, une antique figure de matrone couronnée de feuilles de chêne, qui montre de la main David comme un modèle à suivre. Le groupe des frères, qui tend à produire un effet dramatique, est, au contraire, peu réussi.

4. Dans le *Combat de David contre Goliath,* la Force ailée, Δύναμις, encourage le premier, en posant le doigt sur le menton, comme il convient à un personnage majestueux, pendant que la sotte Vanité de Goliath (Ἀλαζονεία) s'enfuit en s'arrachant les cheveux. Cette partie de la composition est d'une exécution parfaite ; mais il n'en est pas de même de la partie inférieure, qui représente David abattant la tête de Goliath. Il y a là de nombreuses fautes de dessin et de style, mais ce n'est pas une raison pour croire, avec Waagen, que ce fragment a été ajouté plus tard.

5. *Les Filles d'Israël glorifiant David.* Groupe de figures fort bien conçu, mais mal exécuté. Saül et les guerriers sont presque grotesques.

6. *Le Couronnement de David* (sous forme d'une élévation sur le bouclier). Cette miniature qui, par son sujet d'origine germanique, intéressait beaucoup d'Agincourt[2], est passée, dans d'autres manuscrits du Psautier, comme expression de l'hommage rendu à la puissance.

7. *L'Exaltation de David.* Cette miniature, d'un grand caractère monumental, est la plus célèbre du manuscrit. Elle représente le vieux roi David, dans une attitude solennelle, debout, à la manière des empereurs byzantins, devant le peuple, sur un marchepied luxueusement décoré. Dans la main gauche, il tient un Psautier ouvert, et bénit avec la droite. A droite, la « Sagesse » avec un livre, la main levée comme si elle voulait dire : « Ma patrie est au ciel » ; à gauche, la « Prophétie », la main sur le Psautier, œuvre d'inspiration divine. Sur la tête de David est une colombe, mais sans nimbe ; elle symbo-

1. Voy. *Cod. Christ.*, à la Bibliothèque du Vatican, n° 1.
2. Voy. pl. 61, fig. 8-11.

lise les dons qu'il a reçus du Saint-Esprit. Cette miniature a encore ceci de particulier qu'elle nous offre, pour la première fois, le cérémonial essentiellement byzantin qui fut employé plus tard pour représenter les empereurs. Les formes de cette composition sont toutefois empruntées aux images des consuls romains, entourées de personnifications de villes et autres, telles qu'on les voit dans les diptyques.

8. *La Pénitence de David.* Sujet essentiellement byzantin, très souvent traité depuis cette époque, parmi d'autres scènes édifiantes du Psautier (ps. L), en deux parties : Nathan reprochant au roi sa conduite et David pénitent prosterné sur le sol, dans l'attitude de l'empereur devant le trône du Seigneur, dans la mosaïque de Sainte-Sophie. Cette figure servira désormais de motif invariable pour représenter David en prières. Derrière le roi, se tient le « Repentir », Μετάνοια, une majestueuse figure classique, habillée d'un chiton sans manches, ceinte d'une écharpe pourpre et couronnée d'un nimbe rose. Elle est debout près d'une chaire, la tête inclinée et pensive, le visage plein de tristesse. Les autres personnages sont assez lourds et peu naturels. David porte un *stemma* de perles.

9. *La Traversée de la mer Rouge.* Cette composition est remarquable par son caractère classique et pittoresque ; elle a été reproduite entièrement dans beaucoup de manuscrits [1], et en partie seulement dans d'autres. De beaucoup supérieure aux représentations du même sujet sur les sarcophages, elle renferme de magnifiques personnifications. C'est d'abord la déesse de la mer, debout, tenant un aviron doré dans la main gauche, et plongeant dans l'eau jusqu'aux cuisses ; puis le dieu du gouffre maritime, ὁ βυθός, qui s'élance de la mer pour saisir Pharaon par les cheveux et l'entraîner au fond. Une figure de femme symbolisant le désert, Ἔρημος, vêtue d'un chiton sans manches et d'un himation qui lui couvre la partie inférieure du corps, est assise par terre, la tête tournée, d'un air joyeux et enthousiaste, vers les Juifs qui s'avancent. Enfin, la déesse de la nuit, sous les traits d'une femme

1. Octateuque du Vatican, folio 192, v. n° 736. D'Agincourt, pl. 62, 4. — Voy. aussi la description de cette miniature dans le travail de M. Winogradsky : *les Miniatures du manuscrit bibl. du XII^e siècle, au Vatican* (*Sbornik*, 1873, p. 148). Il est à remarquer que la miniature correspondante ne contient pas de personnifications dans le manuscrit du Vatican n° 747.

au nimbe bleuâtre, aux vêtements violets, avec un voile levé en l'air, qui simule la voûte céleste, sert de guide aux Hébreux[1].

L'EXALTATION DE DAVID.

Psautier grec du xe siècle. (Bibliothèque Nationale, ne 139.)

10. *Moïse recevant les Tables de la Loi sur le mont Sinaï.* Deux

1. Voy., sur ces personnifications, *Symbolik und Mythologie der christlichen Kunst,* de Piper, t. Ier, p. 24; t. II, p. 115, 360, 528, etc.

scènes ; dans la première, Moïse s'entretient avec Dieu ; saisi de frayeur, le prophète porte sa main gauche à la bouche, en signe de sa grande attention ; de la main droite, il montre en bas une ligne de démarcation qu'il a tracée sur la montagne et qu'il a bénie, afin que personne ne puisse la dépasser. (Exode, ch. XIX, 23.)

Dans la seconde scène, Moïse reçoit déjà les Tables de la Loi ; Waagen, qui prend la première scène pour la Distribution de l'eau dans le désert, la trouve assez singulière ; mais il oublie que si, au point de vue purement artistique, la juxtaposition de deux scènes différentes a quelque chose de choquant ; de même, ce serait donner une entorse à l'histoire que d'accepter son interprétation ; la distribution de l'eau, en effet, s'est faite sur le mont Horeb et non sur le Sinaï. Or, dans la partie inférieure de la miniature qui nous occupe, le Sinaï est figuré sous les traits d'un homme à demi nu, assis sur un rocher, et vêtu d'un simple himation [1]. Quant à l'eau qui coule, l'artiste ne l'a placée là que pour animer le paysage. Ces deux scènes se trouvent réunies dans le fameux dessin du manuscrit du Vatican (manuscrit de la reine Christine, n° 1) ; seulement, ici, dans la première scène, Moïse retire ses sandales devant le bûcher ardent ; la montagne est divisée en deux parties par un torrent qui se précipite d'en haut.

11. *La Prophétesse Anne en prières devant Dieu.* Composition essentiellement byzantine ; son style ne diffère ni des figures de prophétesses du *Menologium* du Vatican, ni de celles des manuscrits ultérieurs.

12. *Jonas avalé et rejeté par la baleine.* L'ensemble et les détails du dessin rappellent beaucoup la manière dont le même sujet est traité dans les catacombes. Seulement, ici, la scène est amplifiée par des épisodes de l'histoire ultérieure des prophètes. Le peuple de Ninive porte des épaulettes blanches et des bottes noires, indices de l'origine syriaque.

13. *Le Prophète Isaïe priant au lever du jour,* dans une forêt, entre la Nuit, avec un flambeau éteint, et le génie de l'Aurore, Ὄρθρος.

1. Waagen, *l. c.*, p. 223. Winogradsky a accepté l'explication de Waagen, *l. c.*, p. 149. Labarte, p. 49, considère cette scène comme antérieure à l'ascension du Sinaï.

(Dans le manuscrit du Vatican, n° 755, c'est l'étoile du matin, dite Phosphoros.) Cette composition est très belle au point de vue plastique.

LE PROPHÈTE ISAÏE ENTRE LA NUIT ET L'AURORE.
Psautier grec du x^e siècle. (Bibliothèque Nationale, n° 139.)

Il est à remarquer qu'elle est reproduite dans un manuscrit des prophéties d'Isaïe, appartenant à la Bibliothèque du Vatican, n° 755. La

Nuit est colorée en gris-violet[1]; le nimbe d'Isaïe est d'un gris cendré et violet, celui de la Nuit est bleu.

14. *Le roi Ézéchias découragé et étendu sur son lit;* devant lui, le prophète Isaïe et un serviteur tenant l'éventail. A droite, le même roi en prière et une figure de femme avec un nimbe bleu : Προσεύχη (la Prière), montrant le ciel.

Ce manuscrit contient encore des motifs de décoration dans les initiales des titres; ils sont composés d'animaux, de fruits, de fleurs et de rangées de perles. Mais ce genre ne semble pas encore ici assez développé pour offrir des compositions remarquables. Il appartient au x^e^ et plutôt même au xi^e^ siècle.

Non seulement le dessin de ce Psautier est classique, mais le coloris même des figures et des détails a un cachet antique parfaitement caractérisé et même excessif d'après le goût du temps. C'est une preuve que ces miniatures sont de première main. Les chairs de toutes les personnifications sont d'un rouge brun, d'origine méridionale, que nous remarquons dans les figures d'hommes des fresques pompéiennes et dans les miniatures anciennes. Quant aux figures de saints, de David, d'Isaïe, etc., elles ont déjà ce coloris byzantin caractéristique qui est le rose verdâtre et la pâleur cadavérique. De même, les nimbes ont deux nuances différentes; ils sont dorés pour l'empereur et les prophètes et bleu de ciel pour les personnages symboliques, comme pour indiquer leur origine céleste. Quelques figures ont un nimbe rose, comme si l'artiste avait voulu leur donner la couleur de l'aurore, à moins que ce ne soit là tout simplement la couleur de prédilection des Byzantins. L'artiste paraît en outre s'appliquer à distinguer au moyen du nimbe certaines figures qui ont une signification particulière; c'est ainsi qu'il le donne aux vertus chrétiennes, tandis qu'il le refuse aux personnifications de la Mélodie, de la Persévérance, de la Force et même de l'Aurore[2]. Ce fait est particulièrement

1. Voy. la parure dans *le Moyen-Age*, etc., *Miniat.*, pl. 7. D'Agincourt, *Peint.*, cod. 755, pl. 46, 1. *Sbornik*, 1876, p. 63. Une copie de cette miniature se trouve dans le Psautier slave de la collection Chloudoff. Voy. l'art. de l'arch. Amphilochius, dans les *Antiquités*, publiées par la Société archéologique de Moscou, etc., t. III, p. 36, psaume 4.

2. L'étude de M. Stéphani sur « le nimbe et l'auréole », dans les *Mémoires de l'Académie des*

caractéristique au point de vue de la tendance populaire qui a été imprimée dans la suite à l'art. Il est à remarquer, en effet, que l'artiste qui a dirigé la décoration en mosaïque de la chapelle Palatine de Palerme (vers 1143) a orné de nimbes pourpres les figures représentant *la Foi, l'Espérance* et *la Charité,* placées dans des médaillons au-dessus des colonnes (nef latérale, côté sud).

Un manuscrit, contenant des Extraits de la Bible jusqu'aux Macchabées, et le Psautier conservé à la Bibliothèque du Vatican[1], a une grande analogie avec cette illustration du Psautier. Ce manuscrit se distingue par la grande richesse des miniatures de grand format, qui sont d'un style bien plus large et plus pur que les miniatures macédoniennes. Différents indices et le caractère antique de l'ornementation prouvent que ce manuscrit ne remonte pas au delà du milieu du x^e^ siècle. D'Agincourt qui le connaissait bien, puisqu'il avait pleine et entière liberté pour étudier à la Bibliothèque du Vatican, ne l'a cependant pas examiné suffisamment ni apprécié à sa juste valeur[2].

Le caractère monumental des dessins, qui méritent le nom de véritables « tableaux », fait que ce manuscrit est de beaucoup supérieur au Psautier que nous venons de décrire. Par la manière, le style et les efforts qu'on y sent, il se rapproche beaucoup des superbes enluminures des manuscrits carlovingiens. Seulement ces derniers, qui brillent par la richesse de leur ornementation, contiennent généralement quatre ou cinq miniatures préliminaires représentant les évangélistes. Seule, la fameuse *Bible de Saint-Paul hors les murs*[3] peut rivaliser avec le manuscrit byzantin qui nous occupe. Ce dernier renferme des miniatures de très grande dimension couvrant des pages

*Sciences de Saint-Pétersbourg,* 1863, tend à prouver que le nimbe n'est pas un attribut spécial des divinités de la lumière ; on y cite cependant quelques exemples où les divinités de ce genre sont pourvues de nimbes bleu de ciel. Iris, p. 84, 85, 89 ; nymphes d'une mosaïque romaine de l'Ermitage impérial, p. 66 ; même pour d'autres divinités : Demeter, p. 62 ; Amphitrite, p. 64.

1. Fonds de la reine Christine, n° 1.

2. Cet auteur cite une de ces miniatures (p. 281 du manuscrit) parmi les dessins du couronnement de David (ou de Salomon), *Peinture* (pl. LXI, 11). Dans l'Introduction, il fait cette observation laconique et difficile à comprendre : « Les miniatures, au nombre de dix-huit, sont d'un style indécis et semblent avoir été exécutées un ou deux siècles plus tard (que le manuscrit du Psautier, n° 139). »

3. Ce manuscrit a été décrit et ses miniatures ont été reproduites en petit par d'Agincourt : *Peinture,* pl. 41-45.

entières; elles représentent des scènes à effet, où le côté cérémonial et pompeux joue un grand rôle. Citons, entre autres, le Sacre du roi David, l'Assemblée des juges du peuple d'Israël, etc. L'artiste s'est évidemment efforcé d'imiter la manière à la fois légère et large des anciens. Toutes les figures, sauf celles qui ont déjà le type byzantin très prononcé de la seconde période, se distinguent par des draperies traitées dans un style monumental qui rappelle les mosaïques. Toutes les personnifications à la façon antique sont maintenues ici, même celles dont le sens est incompréhensible. Les personnages accessoires sont généralement jeunes et imberbes.

Mais si la technique porte les traces d'un byzantinisme ancien, l'exécution, comparée à celle du manuscrit de la Bibliothèque de Paris, est de second ordre : les couleurs indécises sont appliquées avec une grande négligence, les contours des sourcils, du nez, des mains, de la bouche et les plis des vêtements sont toujours marqués au moyen de grosses lignes noires; le corps et le visage sont couverts d'ombres grisâtres et profondes. La nuance de la chair des figures jeunes est une mauvaise imitation des figures brûlées par le soleil qu'on rencontre dans les anciens manuscrits; le modelé d'ailleurs en est très faible. Les draperies assez originales, mais trop uniformes, offrent beaucoup d'angles et de lignes brisées. Les personnages saints sont presque toujours vêtus d'un chiton blanc, avec ombres bleuâtres et bandes d'un jaune brun, et d'un himation également blanc avec ombres roses, vertes ou violettes. Il est évident que, tout en cherchant à produire un groupement harmonieux par cette réunion de nuances ombrées, l'artiste n'a pu s'affranchir complètement de l'ancienne tradition qui voulait que la couleur blanche fût exclusivement employée pour les vêtements des apôtres. L'École byzantine remplaça, aux x$^{e}$ et xi$^{e}$ siècles, cette couleur par un mélange de bleu et de rose.

Indépendamment d'une quantité de détails d'origine antique, les miniatures du manuscrit qui nous occupe contiennent beaucoup de motifs empruntés aux mosaïques, ainsi que des tableaux d'un effet très dramatique.

Le premier feuillet renferme la table des matières (Πίναξ), écrite au

vermillon, sur fond doré, en forme de médaillons compris dans une croix grecque couleur de pourpre. En haut, la Mère de Dieu, et sur les quatre champs, aux côtés de la croix, David, Isaïe, Jérémie et Moïse qui l'annoncent. Au verso de ce premier feuillet sont des scènes de la vie des premiers hommes : Adam distribuant leurs noms aux créatures et le Péché originel. De cette façon, cette page d'introduction, grâce au parallèle établi entre l'Ancien et le Nouveau Testament, prépare le lecteur aux leçons édifiantes que contient le manuscrit, et fait ressortir en même temps l'importance de la Vierge à laquelle le livre est consacré tout entier. Les prophètes sont peints sur un fond bleu qui tire sur le vert. Les figures, aussi vivantes que belles, sont fort bien conçues. Le jeune Isaïe insiste d'un air énergique sur sa prophétie, et Jérémie lève les mains au ciel. Adam, — une figure antique, — assis sur un grand siège, inscrit les noms des animaux sur un grand livre à tranches rouges. Dans cette scène et dans celle du Péché originel, nous trouvons comme des copies de la *Bible de Vienne;* on y remarque la même recherche de détails dans la représentation des animaux et des poissons. A l'horizon, on aperçoit l'embrasement de l'aurore, et, au bas, le fleuve Euphrate.

Vient ensuite le sommaire, en soixante vers ïambiques[1], écrits au vermillon et entourés d'ornements qui sont des volutes, des croix et des rubans entrelacés. Dans la seconde moitié de ce sommaire, il est fait allusion au donateur (κτήτωρ) et à l'écrivain. Quelques vers sont intéressants par certains détails cérémoniaux :

Οὕτω λέων, ὁ θερμὸς ἐντολῶν φύλαξ,
Πιστὸς ταμεῖας τῶν ἀνακτόρων πέλων,
Τῆς εὐσεβείας εὐκλεῶς τὰς ἀξίας
Φέρων ἑαυτῷ τὴν πρωτοσπαθαρίου
Πατρικίου τε καὶ τὴν τοῦ πρεποσίτου·
Ἐπείπερ ὄλβον ὥσπερ ἐν τῇ καρδίᾳ

1. Correspondant aux soixante passages du livre. Ce nombre peut aussi correspondre aux soixante puissances ou cohortes célestes. Selon saint Cyprien et saint Jérôme, ce nombre serait consacré aux femmes, aux veuves et aux jeunes filles. Voy. Martigny, *Dictionnaire des Antiquités chrétiennes* p. 440.

Τέτευχεν πίστιν καὶ γὰρ οὕτω καὶ βίβλον
Ταύτην τεθηκῶς δῶρον ἐμπύρῳ πόθῳ
Τῇ παρθένῳ καὶ μρ̄ι τοῦ Θεοῦ λόγου
Δέλτον προσάγει τήνδε τὴν θεηγόρον,
Ἔχουσαν ἔνδον πάσαν ἔνθεον βίβλον,
Λύτρωσιν ἔνθεν ἀμπλακημάτων θέλων.
Σαφῶς μετασχεῖν; οὐδὲ γὰρ κατ'ἀξίαν
Εὑρεῖν τις ἰσχύσειεν ὅλβον προσφέρειν
Δέχοιο δ' ἔνθεν, ὦ πανύμνητε κόρη,
Διδοῦς ἀεί σοι πνεῦμα συντετριμμένον,
Λαμπρὸν βίον τε καὶ καθαρὰν καρδίαν
Πλουτῆν, ὅπως με τῆς ἄνω τυχεῖν δόξης.
Τοῦτο σοι τὸ δῶρον καὶ καλῷ μου προστάτῃ
Νικολάῳ σπένδον τῇ καρδίας πόθῳ.

« Léon, serviteur fidèle, trésorier fidèle du palais impérial, et revêtu des dignités de protospathaire, de patricien et de préposite (préfet de la cour), de son cœur pur, plein de foi, a offert ce livre à la Vierge la Mère de Dieu, un livre qui embrasse en entier la Sainte Écriture, dans le désir d'obtenir le pardon des péchés. Qui donc pourrait être digne de ce pardon! Prends-le, ô Vierge glorifiée, et donne-lui la force d'avoir toujours une âme pleine de compassion, une vie vertueuse, un cœur pur, pour avoir part de la gloire céleste. C'est un don à Toi et à mon protecteur saint Nicolas, un vœu du cœur. »

Sur la dernière page se trouve un appendice à l'encre noire, où l'auteur fait observer que « chaque histoire est représentée au moyen de dessins explicatifs qui, eux-mêmes, sont expliqués en marge, en vers ïambiques (στίχοι ἔμμετροι ἰαμβικοί). »

Après ces explications préliminaires, viennent encore deux pages de titre, ornées de deux croix et deux miniatures couvrant toute la feuille et renfermant la dédicace. Les croix, d'un magnifique style byzantin, ornées de perles et de pierres précieuses, sont garnies, à leur extrémité inférieure, d'un feuillage dentelé qui ressemble aux feuilles

d'acanthe [1] ; elles reposent sur le champ bleu d'un portique formé de colonnes de marbre bigarré. Cette décoration est propre aux manuscrits du x^e^ siècle.

La première miniature représente la Vierge debout sur une estrade entourée d'un grillage antique, recevant de la main droite un livre que lui offre un seigneur byzantin, dans l'attitude d'un homme agenouillé qui se lève, et montrant de la main gauche le Christ au ciel. La Vierge porte un chiton pourpre et une pénule à franges jetée sur la tête, de même couleur (mais ce pourpre a perdu sa nuance antique et semble être maintenant d'un rouge brun). A sa ceinture est pendu un simple linge blanc, peut-être un attribut de ses occupations de maîtresse de maison [2]. Le visage de la Vierge, aux traits réguliers et d'une solennité majestueuse, est identique à celui du manuscrit de Cosmas. Mais les proportions exagérées et les dimensions démesurées de toute la figure, presque trois fois aussi grande que celle du patricien d'à côté, rappellent les commencements de l'art du Moyen-Age en Occident. Ce fait est rare à Byzance, où l'on respectait encore les lois supérieures de la plastique grecque. Le patricien est un portrait d'une réalité saisissante ; c'est un petit homme chétif, aux petits yeux. Il est habillé d'un chiton court en satin blanc rehaussé d'or et d'une chlamyde pourpre avec une bordure dorée. Ce personnage est Léon, trésorier et secrétaire, grand écuyer à la fois et chambellan de la cour ; il était le patron du copiste ou l'intendant du couvent mentionné en caractères vermillons [3]. Derrière, on aperçoit un paysage montagneux.

1. Cette ornementation est conforme à la manière dont on représente l'arbre de la croix qui pareillement au sceptre d'Aaron, commença à prendre feu. Voy. Piper, *Der Baum des Lebens*. Voy. aussi *Evangelischer Kalender* pour l'année 1863, p. 85, 92, où il est question des formes de cette croix. Ces formes sont reproduites en bas-reliefs sur les portes de la cathédrale de Salerne. Sur la signification de la lune placée sous la croix, voyez le travail de M. Philimonow, dans le *Sbornik*, 1868.

2. A notre avis, cet attribut apparaît pour la première fois dans une mosaïque de l'Oratoire de Saint-Venance, de 642. Crowe et Cavalcaselle, *Histoire de la peinture en Italie*, t. I^er^, p. 41. Parker, *Photographies*, n° 1710.

3. Le nom de Léon revient trop souvent pour qu'on puisse dire au juste de quel personnage il s'agit ici. Voy. *Chronographie byzantine*, de Muralt ; à l'index. Mais il est possible que ce Léon, patricien et défenseur de Photius (*ibid.*, p. 459), soit le même personnage que le patricien et le sacellarius à qui Théodore le Stoudite a adressé trois lettres (voy. lettres n^os^ 56, 129, 187) ; protecteur du couvent des Stoudites, défenseur de l'adoration des images, il était en même temps préfet de la ville de Constantinople.

Une miniature semblable représente le saint évêque Nicolas, le Thaumaturge, en costume blanc d'évêque (le vêtement de dessus bordé de fourrure). A ses pieds sont agenouillés, la tête penchée, le supérieur du monastère (ὁ εὐλαβέστατος καθηγούμενος μάκαρ κήμενος πρὸ τῶν ποδῶν, etc.), et un autre seigneur, le protecteur du couvent et le frère du sacellarius Léon (κωνσταντίνος ὁ ἐν μακαρίᾳ τῇ λήξει γέγονος πρωτοσπαθάριος[1], et au milieu, ἀδελφὸς τοῦ σακελλαρίου ὁ καὶ τὴν μόνην μετὰ θῆρ ὑστισάμενος). Nous avons donc, dans ce manuscrit, un échantillon de l'art monastique, tandis que le Psautier et les manuscrits qui lui ressemblent, écrits pour des princes macédoniens, sont des ouvrages de l'école impériale.

Viennent ensuite douze grandes miniatures qui couvrent toute la page et qui représentent des sujets bibliques.

L'exode des Hébreux en trois scènes : Moïse devant le bûcher ardent, traité à la manière antique ; Moïse et Aaron obtiennent enfin de Pharaon la permission pour l'exode des Hébreux[2] ; Traversée de la mer Rouge ; groupe de Juifs pleins d'allégresse ; une mère porte un enfant vêtu d'une robe d'or (Exode, XII, 35) ; Égyptiens qui se noient, avec une personnification de la mer (πόντος), au lieu du gouffre ; parmi eux, une figure tenant le gouvernail et se détournant, comme pour montrer que la mer précipite ses vagues contre les Égyptiens (Exode, XIV, 26). Aaron et les lévites portent l'arche d'alliance devant de grands édifices.

C'est une miniature pompeuse qui rappelle la scène analogue contenue dans le rouleau de Josué.

Puis, on voit une magnifique composition iconographique : c'est Moïse tenant un rouleau d'écriture ; il bénit, tourné du côté du jeune Josué, qui écrit sur un rouleau déployé, sous la dictée du maître. Josué porte un costume de patricien byzantin ; son visage est très caractéristique. Dans la partie inférieure de la page, les douze races d'Israël sont représentées dans douze carrés, mais ce ne sont plus que

1. Le nom de Constantin Protospatharios est aussi très commun. Quant aux incendies d'églises surtout, nous connaissons ceux de 790, 887 et 912. Voy. Muralt, *Chronologie byzantine*.

2. Il est intéressant de remarquer que Pharaon les bénit avec le geste grec, tandis qu'eux-mêmes se tournent de son côté avec le geste de la bénédiction latine. Le premier ne signifie-t-il pas ici la bienveillance et le second la persuasion ?

des groupes de figures très confuses et dont les têtes sont indiquées au moyen de simples cercles.

Une miniature, remarquable par son effet dramatique et ayant beaucoup d'analogie avec la dixième miniature du *Psautier de Paris,* est celle où l'on voit Moïse détachant, dans un mouvement d'enthousiasme, les courroies de ses sandales ; dans le lointain, à droite, le bûcher en flammes ; dans le haut, on le voit s'avançant vite dans la montagne pour recevoir les Tables de la Loi de la main de Dieu ; puis deux groupes représentant le peuple ; ils se retirent en regardant le ciel. L'un de ces groupes sort déjà d'un ravin et contemple le miracle avec l'expression du plus vif étonnement ; le second se retire, mais les personnages des premiers rangs ont déjà tourné la tête. Assis sur un rocher, le Dieu du mont Sinaï regarde en haut et tient de la main gauche un tronc d'arbre. La partie inférieure de cette figure est couverte d'un manteau (himation) vert ; le reste du corps, bien que la figure soit vue de dos, est remarquable par une musculature très robuste, une couleur de peau brunie par le soleil et une tête velue, sorte de satyre, à la physionomie bestiale. L'artiste devait être très familiarisé avec la mythologie antique et avec les monuments de l'art de cette époque pour avoir trouvé un type de ce genre. Les sommets du mont Sinaï sont voilés d'une gaze bleuâtre nuageuse. A propos des juges d'Israël, une miniature originale représente une séance originale (κριτήριον), de quatre juges : Samson, Salomon, Barak et Jephté ; la foule circule tout alentour.

*Samuel sacrant David roi.* Répétition absolue du même sujet représenté dans la troisième miniature du *Psautier de Paris :* Samuel, debout sur une hauteur, verse de l'eau d'une corne sur la tête de David, humblement agenouillé devant lui ; la même figure de femme, — la Modestie ou l'Humilité, — vêtue d'un himation bleu et d'un chiton rose, visible jusqu'à la ceinture, mais sans suscription ; par derrière, les frères de David se regardant étonnés ; motif naturaliste assez réussi. Ce qui imprime à cette scène un grand caractère de beauté, c'est la décoration architectonique du fond ; ce sont des portiques, une rotonde avec voûte en coquillages et des édifices dans un

jardin. Samuel et la Modestie ont un nimbe rose. Salomon est couronné par Nathan ; tous deux sont élevés sur un pavois. Dans l'intérieur, à droite, David et Bethsabé regardent la scène par la fenêtre. Salomon, comme roi, a un nimbe d'or ; le prophète, un nimbe bleu.

Élie blâme le méchant Achab, assis avec deux gardes de corps. Achab est représenté avec un nimbe vert clair. En bas, est une scène qui figure déjà dans le manuscrit de Cosmas : c'est l'*Ascension d'Élie*. Le long de l'Euphrate [1], sur une montagne, vole un char suivi par Élisée. A droite, une ville avec deux tours. Élisée est couronné d'un nimbe bleu. Le tout est faible, avec de nombreuses fautes de dessin, mais rappelle la manière antique.

Une miniature fort intéressante c'est celle qui représente les *Exploits de Judith*. Nous sommes ici en présence d'un effort évident pour sortir du cadre étroit de l'iconographie et pour concilier les devoirs de la théologie avec les exigences de l'art. Le manuscrit que nous étudions étant consacré à la Vierge, l'artiste a dû se préoccuper de choisir des sujets qui ont quelque analogie avec le personnage principal, et, dans le nombre, l'histoire de Judith s'en rapproche le plus. Aussi le miniaturiste la représente-t-il ici pour la première fois peut-être. Dans le haut, on aperçoit la ville de Jérusalem ; sur les murailles d'enceinte, six guerriers qui regardent en bas avec inquiétude et attendent l'attaque. Les portes de la ville sont fermées ; au milieu, à droite, Judith, accompagnée de ses servantes, est conduite par un serviteur vers Holopherne ; à côté, on la voit tranchant la tête à ce dernier. Le mouvement nerveux de son corps n'est pas très réussi, et toute la scène, quoique vivante et naturelle, est mal peinte. Quant à la partie inférieure de la miniature, où l'on voit, dans le lointain, des escadrons de cavalerie juive poursuivant les Assyriens, c'est assurément ce qui a été fait de mieux dans la miniature, après le manuscrit de *l'Iliade*. Ce dessin a d'ailleurs des analogies tellement frappantes avec les miniatures de celui-ci qu'elles ne peuvent être l'effet d'un simple hasard ; il

1. Dans le manuscrit de Cosmas se trouve aussi la personnification d'un fleuve d'après le type du rouleau de Josué ; elle est désignée sous le nom du « Jourdain ».

est évident, au contraire, que, pour les détails, le miniaturiste s'est servi de l'original antique.

*Le roi Antiochus et, devant lui, Éléazar avec les Macchabées.* Antiochus porte un himation pourpre avec des manches vertes; ses gardes ont des tuniques vertes avec un *tablion* bleu sur la poitrine. La tête du roi est entourée d'un nimbe vert.

LA FEMME DE JOB.

Miniature byzantine de la fin du IXe siècle. (Bibliothèque Nationale de Paris, n° 510.)

*Job couvert de lèpre,* figure jeune, mais d'une maigreur surprenante. Job est assis, plein de tristesse, sur un tas de cendres; devant lui, les trois rois et quatre groupes compacts; de l'autre côté, sa femme qui lui tend du pain sur un bâton; dans le bas, des portiques et des maisons d'une ville antique. Le dessin ressemble complètement à la miniature du manuscrit de Saint Grégoire de Nazianze, de la Biblio-

thèque de Paris, n° 510[1]. La femme de Job est tout aussi belle, mais elle a une attitude antique plus simple et elle est plus élégamment drapée.

La dernière miniature qui représente le roi David, déjà vieilli, nous montre dans toute sa sécheresse et toute sa raideur ce type de la période tardive de l'art byzantin.

Ce manuscrit est, il est vrai, de beaucoup inférieur aux manuscrits contemporains des princes macédoniens, tant au point de vue du style que de la valeur technique; les restes de l'art antique qu'il contient ne sont pas des germes capables de se développer. Il est certain toutefois que les miniatures que nous venons de décrire nous offrent le tableau d'une vie artistique très active et une somme considérable d'efforts tendant à créer quelque chose de nouveau. Leur style, très accentué, n'a rien de commun avec le caractère général de l'art byzantin de cette époque, pas même avec les miniatures du *Psautier de Paris* qui ont un fond d'or et un tout autre genre iconographique d'illustrations.

Par contre, les manuscrits carlovingiens, comme nous l'avons déjà fait observer, ont quelques points de contact avec notre manuscrit, notamment la *Bible de Saint-Paul hors les murs*[2]; c'est la même tendance pittoresque, la même prédilection pour les fonds naturels sans or, pour les types et les costumes antiques, pour l'effet dramatique dans le groupement des personnages et pour la décoration naturaliste des événements bibliques.

Mais pendant que le manuscrit byzantin, fidèle à la tradition iconographique, a conservé intacte la gravité propre à la peinture religieuse, suppléant au manque de talent par la caractéristique prononcée des types, le dessinateur des manuscrits carlovingiens s'est privé volontairement de cet avantage : brûlant de surpasser ses prédécesseurs, en créant quelque chose d'entièrement nouveau, il n'a réussi qu'à nous donner une composition très mauvaise et toute fantaisiste

1. La miniature de ce manuscrit est reproduite dans *les Arts somptuaires* de Louandre (pl. 13).

2. Outre quelques copies réduites et des calques publiés par d'Agincourt (*Peinture*, pl. 11-45), Parker a exécuté, il n'y a pas longtemps, à Rome, des reproductions photographiques. Voy. *A Selec- from the 3,000 Photographs of Rom*, part. V.

d'images byzantines, compilation agrémentée çà et là de détails naturalistes. Où le manuscrit de la reine Christine nous offre une excellente page dramatique, l'autre présente un long récit de chroniqueur[1], s'étendant le long de la page sur trois et même quatre zones ou frises; là où le premier nous donne une belle composition plastique, le second met en scène une foule monotone de personnages secondaires; enfin, si le miniaturiste byzantin copie un magnifique dessin antique, l'artiste occidental se contentera de reproduire un original byzantin défiguré et avec tous ses défauts.

Dans les miniatures du manuscrit grec, tous les éléments de cette merveilleuse époque, celle qui se rapproche le plus de l'antique, types, sujets, style, composition, sont fondus dans une harmonie parfaite et toute nouvelle. A l'époque ultérieure, les artistes, subissant l'influence de l'état enfantin où était l'art de l'Occident, n'ont plus la force de reproduire ces éléments dans toute leur pureté.

L'illustrateur de la Bible a, il est vrai encore, outre le modèle byzantin, un autre modèle semblable dans la Bible de Vienne; mais il se contente de lui emprunter tout ce qui est extérieur. Les costumes constituent une reproduction identique des draperies byzantines, avec leurs découpures dentelées dans les pans de l'himation, qui forment ce qu'on est convenu d'appeler les queues d'hirondelles; toutefois, on sent, çà et là, l'intention de faire voir les chairs sous l'étoffe. C'est ainsi que des personnages jeunes portent souvent des tuniques à pans coupés, qui appartiennent exclusivement à l'art byzantin, depuis le VIII^e^ jusqu'au XIII^e^ siècle.

L'ornementation et la partie architecturale (les villes, les rotondes entourées de colonnes bariolées, les voûtes de coupole rondes ou carrées, les stucs multicolores, etc.) ont un caractère byzantin.

Les types iconographiques (le Christ, les Évangélistes, etc.) sont des copies de types byzantins du VIII^e^ et du IX^e^ siècle; mais David et Moïse, représentés en vieillards, ne sont pas compris dans cette caté-

1. Voy. Springer, *Die Genesisbilder in der Kunst des frühen Mittelalters mit besond. Rücksicht auf den Ashburnham-Pentateuch.* Leipzig, 1884.

gorie. Les traits sont partout de la même famille : un ovale grec étroit, le front bas, de grands yeux, un nez long et large, le menton très développé et non arrondi, qui donne à la physionomie une expression dure et sévère. Ce type, ainsi que ses variations dans les manuscrits grecs du VIII^e^ siècle, sont une propriété du style même. On est frappé de la faiblesse de ce produit de l'art occidental quand on le compare aux miniatures du manuscrit de la reine Christine.

Dans la miniature de « l'Exode », on voit, dans le haut, Moïse trouvé sur les eaux (le Nil est représenté sous la forme d'un homme barbu, tenant un sceptre et un vase); au milieu, Pharaon sur un trône, à l'ombre; à ses côtés, les Mages en discussion avec Moïse; Moïse et Aaron changent la baguette en serpent, qui dévore le serpent des Mages. Sur le côté, on voit Moïse, déjà vieux, dans une crevasse de montagne, devant le bûcher en flammes. On remarque partout une recherche puérile du naturel. Dans le bas est *le Passage de la mer Rouge,* fidèlement copié sur le modèle byzantin; seulement les personnifications y sont omises. *La Remise des Tables de la Loi* ne forme ici qu'une partie de la composition byzantine que nous avons décrite plus haut; elle est complétée par la mort miraculeuse de Moïse et l'épisode où il prend congé du peuple d'Israël; la foule, divisée en groupes, est monotone et sans le moindre effet dramatique. Les exploits guerriers de Josué, tels que *la Prise de Jéricho, le Passage du Jourdain* avec l'arche d'alliance, etc., sont présentés d'une manière naturaliste vraiment puérile; Josué lui-même apparaît sous les traits du vieux Moïse sans aucun changement. Nous engageons les historiens qui reprochent à l'art byzantin l'air vieillot de ses types à les comparer à ces deux figures réalistes de l'art occidental. Cet art ne saurait s'enorgueillir de la scène du *Sacre de David,* entouré de soldats armés de boucliers, d'autant plus que l'artiste a eu l'idée singulière d'y faire figurer Élias tombant les jambes en haut.

Dans l'*Histoire de Judith,* cette héroïne est représentée sept fois, et l'artiste est assez maladroit pour la faire paraître avec ses servantes jusqu'à trois fois, rien que dans la scène du meurtre d'Holopherne; d'abord, au moment où elle lui tranche la tête; puis, au moment où

elle soulève par les cheveux la tête tranchée ; enfin, on les voit toutes s'éloignant avec leur proie.

Disons, en terminant cette analyse, que le manuscrit byzantin se distingue encore par une autre particularité qu'on retrouve également, quoique moins prononcée, dans la Bible carlovingienne : nous voulons parler des initiales qui, formées principalement d'entrelacs aux couleurs variées et pâles (ce sont rarement des palmettes), pourraient être attribuées à l'influence romane, si ces ornements n'avaient pas été déjà usités en partie dans les manuscrits orientaux.

Le manuscrit de la Bibliothèque du Vatican (fonds Palatin, n° 381 [1]), que d'Agincourt, on ne sait pourquoi, a complètement laissé de côté [2], renferme une reproduction fort intéressante des originaux que nous avons appris à connaître dans le *Psautier de Paris* et dans les miniatures du manuscrit de la reine Christine. Il comprend quatre miniatures in-4°, occupant toute la page, d'un beau dessin et d'une belle exécution technique. Elles remontent au XII^e^ ou plutôt même au XI^e^ siècle, si l'on en juge par les gros caractères de l'écriture onciale ; les sujets traités sont ceux de tous les Psautiers illustrés dans le style décoratif :

1. *David, jouant de la lyre,* est assis, vu de profil, sur un rocher ; derrière lui, est la Mélodie, le visage tourné du côté des spectateurs, etc. C'est une copie exacte du sujet déjà décrit. Remarquons seulement que l'instrument dont joue David est une grande harpe judaïque triangulaire et non une lyre antique carrée [3]. Les couleurs sont pâles.

2. *David entre la Vérité et la Prophétie,* etc., comme dans la septième miniature du *Psautier de Paris.* Seulement, pour se conformer au mauvais goût du temps, les types visent à un caractère d'élégance minutieuse ; le coloris est fortement rosé et les ombres sont bleuâtres.

1. Voy. sur cette partie de la Bibliothèque : Platner, *Beschreibung der Stadt Rom,* t. III, p. 309.

2. Assemani, *Kalendaria Ecclesiæ universalis,* 1750, t. I^er^. *Kalendaria Ecclesiæ slavicæ,* p. 56, 57, a cité ce manuscrit à propos d'une représentation de Dieu le Père sous forme d'une main au ciel.

3. La harpe (σαμβύκη) ou lyre triangulaire, avec cordes d'inégale longueur, était un instrument usité surtout dans la musique judaïque et égyptienne. Son nom véritable est *psalterion.* Voy. *Annales archéologiques,* t. IX, p. 329 et suiv. — Winer, *Biblisches Realwörterbuch,* Leipzig, 1847, p. 125.

David est vêtu d'un chiton rouge et d'une chlamyde parée de motifs de décoration empruntés au règne végétal. Le psaume LXXVII est illustré de deux miniatures.

3. *Moïse reçoit les Tables de la Loi;* dessin identique à celui du manuscrit de la reine Christine; mais, comparé au magnifique original, tout y est petit, faible et pâle.

4. *Moïse gravit pour la seconde fois le mont Sinaï pour recevoir les Tables de Dieu lui-même.* Conformément à l'usage adopté pendant les x^e^ et xi^e^ siècles, et qui, à cause de l'hérésie, n'était pas encore tombé en désuétude, le Père Éternel est figuré sous les traits du Christ, mais en vieillard ; il est couronné d'un nimbe très simple et tient de la main gauche, sous l'himation, un livre en or.

L'artiste a conservé ici tous les détails naturalistes, mais le ciel embrasé au coucher du soleil, comme l'atmosphère bleuâtre des montagnes, sont grossièrement rendus. Ce manuscrit a encore cela de commun avec celui de la reine Christine que les bandeaux dans les titres en sont très simples; l'ornement lui-même est rare dans l'art byzantin de cette époque et bien plus fréquent dans l'art oriental.

Le Psautier de la Bibliothèque Ambrosienne (n° 54), écrit en magnifiques caractères onciaux, peut-être au x^e^ siècle encore, renferme des miniatures moins nombreuses, mais assurément supérieures au point de vue artistique. Leur style est d'un goût sévère qui rappelle la fin du ix^e^ et le commencement du x^e^ siècle. La miniature initiale représente David en jeune garçon, à l'intérieur d'un portique. Il joue de la lyre; derrière, sans qu'il s'en aperçoive, la Mélodie se penche vers lui; en bas, des troupeaux. Dans l'autre miniature, David, déjà sous les traits de roi vieilli, écrit ses psaumes, assis sur un trône; derrière lui, une figure de femme en costume antique montre du doigt son manuscrit, — c'est probablement l'Εὕρεσις. Le caractère pittoresque des dessins et la beauté des figures placent ces miniatures au rang des meilleurs ouvrages.

Ce Psautier a été imité, en outre — peut-être d'après une rédaction intermédiaire du x^e^ siècle, — dans l'intéressant manuscrit conservé

à la Bibliothèque Barberini, sous le n° 202 ; c'est un manuscrit in-12 qui date de l'année 1177, ainsi que l'indique un post-scriptum. Il comprend sept petites miniatures, dont quatre à part, avant le titre, et trois dans le texte ; elles ont toutes un caractère décoratif qui vise à l'effet [1].

1. *Le Sacre du roi David.* C'est toujours la même scène, seulement Samuel est déjà représenté sous les traits d'un ascète biblique, de Jérémie par exemple. On abusait tellement de ce type à cette époque qu'il était devenu tout à fait « académique » dans son genre. Samuel se tient debout sur une magnifique estrade en forme d'*ombilic.*

2. *Le roi David, se levant de son trône, tend, très ému, les mains vers le Seigneur qui lui remet un rouleau d'écriture.* Il porte des bottes impériales rouges ornées de perles, et une chlamyde pourpre sur un long chiton bleu : c'est un costume qu'on ne voit pas souvent dans les miniatures et qui ne s'explique que par une sorte de compromis entre la tradition iconographique et le naturalisme.

3. *David tenant un psautier et bénissant ;* même costume.

4. Petite miniature reproduisant dans tous ses détails la scène où David joue de la harpe : on y voit la Mélodie, la Montagne divinisée, la nymphe Écho, etc.

Les trois miniatures du texte sont :

1. Folio 112 (ps. LXXVII). *Moïse descend du mont Sinaï et apporte au peuple les Tables de la Loi ;* dans le lointain, on aperçoit le sommet blanchissant du Sinaï ; à gauche, une figure nue personnifiant la montagne, assise et regardant la scène.

2. (Folio 212.) *David tranche la tête de Goliath ;* réduction très petite et peu réussie du *Ménologe* du Vatican.

3. *Le Passage de la mer Rouge* (fol. 221). Copie de la scène déjà mentionnée. La Nuit est remplacée ici par une figure de jeune homme qui tient au-dessus de sa tête un linge flottant au gré du vent et qui représente peut-être le Jour. L'Octateuque du Vatican renferme d'ailleurs une figure semblable dans la scène de l'échelle. Enfin, ce qui dénote la manière byzantine relativement récente, c'est que les lettres de ce

1. Rumohr a mentionné ce manuscrit dans ses *Italienische Forschungen*, t. I^er^, p. 299.

manuscrit représentent Moïse, David, le Christ, etc., à une échelle réduite et dans des poses qui leur sont propres.

Citons encore dans cette catégorie le Psautier commenté de la Bibliothèque du Vatican, n° 342[1]. Le frontispice de ce manuscrit représente David au milieu des chœurs, Moïse sur le mont Horeb, le Passage de la mer Rouge et le Christ offrant un livre à l'apôtre Pierre, pendant que l'apôtre Paul prêche devant le peuple. Ces miniatures peu réussies n'offrent pas un bien grand intérêt; remarquons toutefois que la montagne est figurée sous les traits d'une femme tenant un arbre et vêtue d'un chiton rouge.

N'oublions pas non plus dans cette énumération un Psautier de la fin du XIII^e^ siècle, conservé à la Bibliothèque du Mont-Sinaï (n° 61). Il est orné de quelques miniatures ordinaires empruntées à la vie de David et de Moïse, et terminées par l'image de la Vierge avec l'Enfant Jésus. Ce manuscrit est remarquable par ses initiales qui reproduisent les sujets édifiants du groupe Chloudoff-Barberini. Ainsi, par exemple, la lettre M est formée par deux moines faisant l'aumône à un pauvre. Les autres lettres représentent différents animaux, mais le dessin en est faible et les couleurs trop ternes.

Tous ces manuscrits, peu connus ou même complètement ignorés, témoignent au moins du désir de conserver intactes les traditions idéales de l'art. Il n'en est pas de même du fameux Psautier de la Marciana (Bibliothèque de Saint-Marc, à Venise, au Palais des Doges), qui est d'un goût tellement grossier et dépourvu d'idéal qu'il ne nous paraît pas mériter sa grande réputation[2]. Ce manuscrit a été exécuté pour l'empereur Basile II le Macédonien (976-1025); le portrait de celui-ci, en costume byzantin très riche, figure sur la première page. L'empereur est debout sur un marchepied bas en or, et tient de la

1. Ce manuscrit nous donne, outre ses illustrations, un texte, complété et arrangé, de tous les suppléments ordinaires; le texte du Psautier embrasse 244 feuillets; les autres 40 sont remplis par les Oraisons d'Athanase, par les écrits de Cosmas, de Basile le Grand, etc.

2. N° 17 de la Bibliothèque des manuscrits grecs. Voy. la description et la gravure de la miniature principale dans Zanetti, *Græca S. Marci Bibliotheca*, codd. man. 1740, p. 18. D'Agincourt, t. I^er^, pl. 47, 4, 6. Labarte, *loc. cit.*, pl. 85, avec le portrait de Basile, et pl. 86, miniatures de la vie de David.

main gauche un glaive, et de la main droite une lance; une cuirasse d'or recouvre son chiton de soie court et de couleur pourpre; il est chaussé de longues bottes rouges ornées de perles; une chlamyde bleue de guerrier, jetée sur ses épaules, est retenue par une fibule. Les archanges Gabriel et Michel, le premier tenant un bâton à *mesurer,* posent une couronne sur la tête de l'empereur et lui mettent une lance dans la main. Il est debout pendant qu'on le couronne; de chaque côté on voit trois médaillons contenant les saints Théodore, Demetrius, George, Procope, Mercure, tous saints guerriers. A ses pieds sont prosternés les notables de la cour et les députés des villes conquises, vêtus de magnifiques costumes à brassières d'or. Il y a, en outre, six petites miniatures relatives à la vie de David; celui-ci est représenté tour à tour au moment du sacre, puis tuant un ours, un lion, combattant avec Goliath, jouant de la cithare devant Saül malade, faisant pénitence devant le prophète et priant.

Ces miniatures réunissent toutes les qualités comme tous les défauts des miniatures byzantines de cette période : l'éclat de couleurs claires, un travail extrêmement fin et soigné, des types iconographiques d'une grande beauté, tels que par exemple ceux des anges, enfin la tenue du dessin depuis la composition qui est pleine d'élégance jusqu'aux moindres détails. Mais ce qui nous frappe en même temps ici ce sont les proportions démesurées [1], la coloration verte des chairs, les grandes taches roses destinées à rendre le rouge aux joues, l'exagération dans les gestes et dans l'expression des physionomies; en un mot, si dans toutes ces œuvres les traits décoratifs sont bien accentués, il y a malheureusement trop d'uniformité et de raideur. Ce qui rend ces miniatures particulièrement intéressantes, c'est qu'elles ont pour ainsi dire servi de trait d'union entre de magnifiques originaux et leurs imitations dans l'ancien art russe, par exemple.

Mais cette sorte d'archaïsme est encore plus visible dans les illustrations de ces manuscrits qui, si l'on en juge par leur origine, remon-

1. Telle est l'opinion de Schnaase; mais il a tort de se fonder sur ce manuscrit pour émettre un avis défavorable sur l'art tout entier de cette époque. Voy. *Geschichte der bildenden Künste,* t. III, p. 249.

tent au VI^e^ et même au V^e^ siècle et dont les copies, également fort anciennes, ont cependant cela de particulier qu'on sent dans leurs miniatures la finesse du style byzantin postérieur ainsi que l'extravagance et l'abus des modèles antiques. Ces copies, si elles ne sont pas directement faites sur l'original (comme celle de Cosmas Indopleustès à la Laurentienne et à la Bibliothèque du Mont Sinaï), n'en sont pas moins faciles à reconnaître aux proportions menues des figures et au fini minutieux des détails, qualités qui ne nuisent en rien à l'ampleur du style et de la composition. Le dessin n'y a plus sa simplicité primitive; chaque sujet forme un petit tableau à part qui, à cet effet, est bordé d'un ruban ou d'un cadre soit rouge soit doré. Ces miniatures, malgré toute leur élégance, tout leur charme extérieur, ne jouent ici qu'un rôle secondaire; elles sont subordonnées à l'écriture et au texte.

Au premier rang de ces imitations il faut placer : la *Topographie chrétienne* de Cosmas Indopleustès, à la Laurentienne de Florence (plut. 9, cod. 28)[1] et celle du monastère du Mont-Sinaï (n° 1186[2]). La première, d'une exécution meilleure, est postérieure à l'autre, et si, comme on le supposait au temps de Montfaucon, elle appartient au X^e^ siècle, il faudrait par cela même également attribuer la seconde au même siècle, parce qu'elle a un caractère antique plus prononcé, quoique l'écriture porte dans les deux manuscrits des traits du XI^e^ siècle[3].

Les illustrations de ces deux copies sont poussées plus loin que celles de l'original; elles doivent attirer l'attention principalement sur le sens instructif et scientifique de l'ouvrage de Cosmas, et, en même

1. Le manuscrit de la Laurentienne est un petit in-4° de dimensions identiques à celui du Mont Sinaï. Schnaase, suivant son principe, que nous avons indiqué plus haut, distingue dans ces miniatures la main de deux artistes, selon les qualités d'exécution. Chaque miniature est encadrée d'un ruban brun très étroit. Les deux miniatures du commencement sont faites dans le style et dans le goût du X^e^ siècle et prouvent que nous sommes en présence d'un exemplaire d'offrande. Elles représentent : 1° David en berger, tuant un loup qui a attaqué son troupeau. 2° Les apôtres Pierre et Paul de chaque côté d'une croix exposée sur un monticule, du pied duquel coulent quatre rivières. Gravures dans le catalogue de Bandini, t. I^er^, p. 437.

2. Le manuscrit du Mont-Sinaï était connu de l'évêque Porphyre (voy. son *Premier Voyage au monastère sinaïtique,* 1856, p. 241). Il renferme 211 feuillets, dont quelques-uns ne se sont pas conservés. Dans les initiales, des formes historiées sont mêlées à des formes végétales ordinaires; on voit, dans un cul-de-lampe, deux perdrix becquetant des grains.

3. Gardthausen, *Catalogus Codicum græcorum sinaiticorum.* Oxford, 1886, p. 241.

temps que le scholiaste, l'artiste s'est occupé surtout de la cosmographie de l'univers, des théories cosmiques, et s'est efforcé de mettre sous les yeux des lecteurs les formes des choses qu'ils ne connaissaient pas. A la place des prophètes, de Daniel dans la fosse aux lions, etc., nous n'avons ici que des scènes instructives ou pittoresques : des monuments, des antiquités d'Alexandrie, ses environs, la voie sortant de la ville d'Adoulie en Axomè, des types d'Éthiopiens, δίφρος πτολεμαικός, tels sont les sujets des miniatures du commencement. La première moitié de l'ouvrage est illustrée de sujets d'enseignement, tels que plans des différentes contrées du monde, terre ferme et océan et signes du Zodiaque. Le mont Sinaï avec les villes de Raïtha et d'Elym et tous les dessins du rituel liturgique des Juifs dans le désert remplissent le milieu du manuscrit [1]. Mentionnons enfin les magnifiques dattiers, les perroquets indiens, toute la série de plantes alimentaires et de légumes et quantité d'animaux.

Les *Homélies* de saint Grégoire de Nazianze, un des saints les plus vénérés de l'Église grecque, eurent une grande importance à l'époque des iconoclastes : ses fermes plaidoyers en faveur de la foi, la manière éloquente et claire dont il exposait les dogmes les plus profonds et les moins accessibles, comme par exemple le dogme de la Trinité, sa révélation enthousiaste des sacrements en firent un modèle pour les héros de la religion tels que Théodore Stoudite. Son éloquence chaude et brillante, riche en comparaisons imagées [2], pleine de formes classiques et de pensées élevées, charmait ses admirateurs comme ses disciples. De là l'immense quantité de copies des œuvres de cet orateur datant de cette époque [3]; de là aussi le grand nombre de miniatures qui ornent ses *Homélies*. L'illustration des sermons de ce Père de l'Église a contribué beaucoup au développement de la tendance dogmatique dans l'iconographie byzantine.

1. L'intérêt de ces manuscrits consiste en ce que l'ancienne composition a été transmise à la littérature russe, qui possède plusieurs copies illustrées de la *Topographie chrétienne* du XVII^e^ siècle.

2. Voy. le choix des comparaisons de saint Grégoire de Nazianze dans Migne : *Patrologie*, t. XXXV, p. 387 et suiv.

3. V. Migne : *Patrologie*, c. c. série grecque, t. XXV p. 29. Il cite vingt-quatre mss. à Paris, dont trois ou quatre seulement appartiennent au XIII^e^ ou au XIV^e^ siècle.

Il est à remarquer que tous les manuscrits illustrés de saint Grégoire de Nazianze appartiennent à la période comprise entre le IX^e^ et le XII^e^ siècle[1]. Tous d'ailleurs peuvent être ramenés à une composition fondamentale dont l'expression la plus parfaite est le manuscrit bien connu de la Bibliothèque de Paris (manuscrits grecs, n° 510)[2]. Ce superbe manuscrit a été exécuté pour l'empereur Basile le Macédonien, ou, dans tous les cas, sous son règne, entre les années 880 et 885; car les deux fils de Basile, Léon et Alexandre, représentés dans le volume, furent proclamés empereurs à peu près à la même époque, après la mort de son fils aîné Constantin qui eut lieu en 880[3].

Ce volume célèbre est certainement, avec le *Ménologe* du Vatican, l'œuvre la plus admirable de la miniature. La richesse de son ornementation fait supposer qu'il a été commandé pour l'empereur; il est même certain que les deux manuscrits sont l'œuvre de miniaturistes de la cour. Ce qui le prouve c'est la technique très développée, l'éclat des couleurs, la distribution savante d'ombres et de lumière, le luxe effréné dans les costumes et dans les détails; les fonds du ciel sont d'un violet tendre, les levers et les couchers du soleil bien clairs et le sol d'un beau vert; les draperies ont un caractère pur classique qui surprend au premier abord, quoiqu'on voie après que ces draperies ont été prises d'après des originaux d'un autre modèle et même d'une autre dimension. Les parties nues sont d'une couleur franche et d'une santé florissante, les visages ronds ont une certaine expression de noblesse, les mouvements sont légers et gracieux; tout cela dénote un goût fin et bien développé. Il convient toutefois de faire remarquer que l'art byzantin était arrivé depuis longtemps déjà à ces résultats, qui s'affirment maintenant dans toute leur ampleur. On ne fait que dissiper tout ce qui avait été gagné auparavant.

1. Les reliques de saint Grégoire de Nazianze furent transportées à Constantinople en 950.

2. Voy. la description des premières miniatures dans l'édition *S. Gregorii Naz. opera ex ed. mon. ord. S. Bened.*, 1768, t. I^er^, p. 11, 12. — Du Cange, *Constant. Christiana*, pl. 9. — Waagen, t. I^er^, c., p. 202, 217. — Labarte, *loc. cit.*, t. III, p. 36, 46, pl. 81 (Ézéchiel). — Louandre, *Arts somptuaires*, pl. 1, p. 56, 58. — Montfaucon, *Paléographie grecque*, p. 42, 250 et suiv. — Bordier, *loc. cit.*, p. 62-89. — Comte Ouvaroff, *l'Album byzantin*, t. I^er^, livre I, Moscou, 1890, *édition posthume*, p. 96-102, planches en phototypie 13-21.

3. Muralt, *Essai de chronologie byzantine*, p. 461, 466.

Mais l'abondance de détails, la finesse et la suavité du coloris n'excluent pas la force des vieilles miniatures byzantines. L'art de grouper les personnages et de dramatiser la composition n'est certes pas encore entièrement perdu ; mais les figures, conformément au type dominant dans les monnaies, sont représentées de face ; elles ont par suite une attitude par trop cérémonieuse et se déforment au moindre mouvement. Les personnages secondaires sont toujours peints d'après une série de modèles très bornée, et dans les dimensions plus petites, évidemment avec intention. On remarque encore une grande beauté et une véritable majesté dans les œuvres iconographiques ; mais le naturalisme de certaines scènes vulgaires produit quelquefois des images réellement puériles et sans aucune importance. Lorsque Waagen et Schnaase y reconnaissent, selon leur habitude, deux mains différentes et soutiennent que les dix grandes miniatures sont de beaucoup supérieures à toutes les autres petites, il ne faut pas oublier que nous sommes ici en présence de deux genres bien distincts dans la miniature, le *genre des images saintes* ou *iconographique* et le *genre pittoresque*.

Après avoir loué comme il convient la technique magistrale des miniatures en question, on ne peut s'empêcher de constater les défauts intrinsèques de ses illustrations de parade. En les étudiant de près, on s'aperçoit aussitôt que l'artiste a très faiblement traduit les pensées contenues dans les sermons et, qu'au contraire, il a dépensé beaucoup trop de talent dans les scènes purement décoratives toujours vides de sens. Le caractère antique des miniatures qui séduit les écrivains nommés plus haut n'est qu'une enveloppe extérieure qui recouvre des formes très étudiées et pétrifiées en quelque sorte. Même si l'on compare ce manuscrit avec celui du fonds de la reine Christine, on s'aperçoit aussitôt de l'influence funeste de cette période de stagnation sur l'art : l'imagination, les formes, les poses, les mouvements, tout en un mot est resté stationnaire. L'artiste, incapable de créer quelque chose de nouveau, se fait l'adorateur des formes admises qui sont pour lui comme un *canon* sacré. Le geste est partout sec et outré ; la piété et la dignité dans les traits font place à la raideur, bien que

la beauté antique soit sauvegardée ; l'expression des physionomies enfin est fade et doucereuse.

Waagen et Schnaase font ressortir tout particulièrement ce fait que, sur une des miniatures, le Christ en croix a d'abord été dessiné nu et revêtu ensuite d'une draperie rouge ; mais — disons-le — ce travail anatomique n'a servi en rien pour l'effet extérieur du tableau. Il ne faut voir là qu'un simple procédé et ce serait vraiment un malentendu que de laisser croire que l'identité du procédé employé range les miniatures byzantines à côté des œuvres si justement admirées des peintres italiens du xv[e] siècle et de leurs études sur le corps humain [1].

Quelque brillant que soit l'aspect extérieur de ce manuscrit, il n'appartient cependant qu'à l'École byzantine récente, et c'est à ce point de vue qu'il faut se placer pour le juger avec impartialité. Il renferme d'abord cinq miniatures placées au commencement :

1. *Le Christ assis sur un trône et tenant un Évangile de la main gauche.* C'est une excellente peinture semblable au saint Emmanuel de Saint-Vital de Ravenne ; la divinité y est représentée d'une façon dogmatique et idéale. Sur l'Évangile on lit : εἰρήνην τὴν ἐμὴν δίδωμι. (Saint Jean, XIV, 27) ; ces paroles d'adieux adressées par le Christ aux apôtres, rappelant certaines scènes des catacombes, font allusion à la révélation solennelle faite après la Résurrection [2]. La figure du Christ (quoique très effacée) a beaucoup d'analogie avec le type ancien et peu déterminé des mosaïques de Ravenne et n'a rien de commun par le style avec la mosaïque du narthex de Sainte-Sophie à Constantinople, à laquelle Labarte l'a comparée [3]. Le visage est coloré en rose, la barbe courte et non partagée.

1. Remarquons, à ce propos, que la figure nue du Christ dans cette miniature avait une ceinture autour des reins. Cette miniature pourrait donc avoir beaucoup d'analogie avec la manière antique de représenter le Crucifié tel que nous le voyons sur les portes de la basilique de Sainte-Sabine. Voy. Rohault de Fleury, *l'Évangile*, 1874, t. II, p. 255. Voy. surtout l'article important de M. Ed. Dobbert : *Zur Entstehungsgeschichte des Crucifixes*, dans les *Jahrbücher der Kœn. Preussischen Kunstsammlungen*, t. I[er], premier fasc., 1880. Consultez, enfin, Labarte : *Histoire des Arts industriels*, t. III, p. 116, sur l'Évangéliaire latin du ix[e] siècle, à la Bibliothèque Nationale de Paris.

2. Voy. les peintures à fresque des catacombes de Sainte-Agnès : Bosio, *Roma sotterranea*, p. 475.

3. Mais ce qui est très important pour le sens iconographique de cette mosaïque, c'est qu'elle nous montre aussi le *Christ donnant la paix (Dominus pacem dat)*.

2. *Eudoxie, la femme de l'empereur Basile, tenant un sceptre et un globe, entre ses deux fils Léon et Alexandre.* Tout autour, des louanges en vers sur Basile et Eudoxie φώσφορος. Les types sont byzantins et d'un coloris verdâtre. Tous les personnages sont debout, chaussés de bottes rouges et vêtus de tuniques également rouges; ils portent sur le bras gauche un *loron* richement brodé et tiennent des sphères peintes de la main gauche.

3 et 4. Deux croix d'or sur fond bleu, ornées de pierres précieuses et de franges d'or, avec l'inscription : « Le Christ triomphe ». On voit au bas de cette image, qui symbolise la Foi triomphante et le règne du Christ, deux feuilles d'acanthe s'épanouissant depuis la racine; c'est le prototype de la « croix florissante » adoptée plus tard.

5. *L'Archange Gabriel annonce la joie et le Prophète Élie la victoire sur l'ennemi* (ce dernier offre un labarum)[1]; au milieu d'eux, l'empereur Basile. Il est à remarquer qu'ici l'allégorie ordinaire est remplacée par des images pleines d'expression[2].

Viennent ensuite quarante et un feuillets avec des miniatures (les discours étant au nombre de cinquante : il manque neuf miniatures). Elles sont destinées à illustrer les sermons dans leur ensemble ou seulement dans leurs passages les plus saillants, sous la direction de n'importe quel théologien. Chaque feuillet comprend d'habitude trois, parfois aussi une seule miniature.

1. *a.* Scène de *l'Annonciation à Marie* (ὁ χαιρετισμός), *la Salutation d'Élisabeth* (ὁ ἀσπασμός) et *la Présentation dans le temple.* La composition est d'un beau caractère antique; les personnages, appartenant à l'école byzantine récente, sont chaussés de bottes rouges et vêtus d'un costume pourpre; ils sont montés sur un piédestal d'or orné de perles. Les plis des draperies rappellent les plus beaux modèles. L'Annonciation[3] nous offre le type de l'interprétation bien connue avec la

1. On sait que les Byzantins avaient une vénération particulière pour le prophète Élie. L'empereur Basile le vénérait de préférence parce que, dès son arrivée à Constantinople, il avait été proclamé empereur par une voix d'en haut, à l'église de Saint-Diomède ou d'Élie. Voy. Muralt, *Chronologie byzantine,* année 838, p. 419.

2. M. Bordier, dans son catalogue cité p. 66, dit qu'à présent les figures ont entièrement disparu.

3. Voy. la composition dans le diptyque du comte Ouvaroff, publié dans *les Antiquités de la*

corbeille remplie de pelotes de laine et avec les deux fuseaux dans la main de la Vierge. La scène de la Salutation se distingue par une grande beauté et une grande dignité; ce qui la rend encore plus intéressante, c'est que nous sommes évidemment en présence de l'interprétation la plus ancienne de cette scène [1]. Comme importance iconographique, elle se rattache à la seconde période de l'art byzantin, à la vénération toute particulière pour saint Jean-Baptiste dans l'Église grecque et au recueil légendaire d'écrits qui contribuèrent à propager les protoévangiles apocryphes. Comme aucun passage du discours ne fait allusion aux événements représentés, il est permis de croire que l'artiste les a traités comme une simple entrée en matière.

*b. L'Histoire de Jonas.* La fuite de Grégoire, élu prêtre auprès de son ami Basile, dans le Pont (discours apologétique sur la fuite et la vocation du prêtre; chap. CVI et CVII), est comparée à la fuite de Jonas avalé par le monstre : sa prédication ne fut entendue qu'après sa sortie du ventre de la baleine. Cette histoire comprend plusieurs scènes d'une composition pittoresque, mais assez vulgaire : on voit le voyageur s'embarquant sur le navire, la baleine avalant Jonas, l'homme rejeté par la baleine, etc. Les murailles de Joppé et de Ninive sont représentées sous forme d'arcades, sous lesquelles on aperçoit quelques personnages.

2. *a. Le Christ en croix.* L'ensemble et les détails de cette miniature remarquable caractérisent la peinture byzantine, attachée à l'imitation de l'ancien art chrétien. A côté du crucifié, on voit deux valets d'armée, l'un, S. Longin (en tunique rouge), perçant le flanc du Christ, l'autre (en tunique verte) lui passant une éponge; d'un côté de la croix, la Vierge; de l'autre, saint Jean. Conformément aux exigences iconographiques, les larrons sont supprimés; en haut, on voit le Soleil et la Lune. A droite, les apôtres qui s'enfuient; à gauche, les Saintes

*Société archéologique de Moscou*, t. I^er^, pl. 3. *Album byzantin*, p. 75, pl. 3. Diptyque de Bologne : Gori, *Thesaurus*, t. III, pl. 35, réunit les deux scènes de *l'Annonciation* et de *la Salutation*.

1. M. Rohault de Fleury (*l'Évangile*, t. I^er^, p. 22) affirme que cette scène se retrouve sur la buire épiscopale, bien connue, de saint Maximin, à Ravenne; mais nous n'y avons pas vu l'original, et il nous semble que l'auteur l'a confondue avec une autre scène.

Femmes. Saint Jean, d'une expression sublime, a les bras tombants, comme pour marquer un deuil inconsolable [1].

*b. Joseph d'Arimathie et Nicodème* [2] (nimbés) *descendent le Christ de la croix.* Sur les côtés, saint Jean et la Vierge en pleurs; plus loin, le Christ porté au tombeau. C'est l'interprétation la plus ancienne que nous connaissions de ce sujet; il n'aurait pas pu être traité plus tôt dans l'iconographie en raison de son caractère éminemment objectif et symbolique. On sait, au contraire, que c'était là, chez les peintres italiens, à l'époque de la vénération lyrique pour la Vierge, un sujet de prédilection. Dans l'art byzantin, cet épisode ne constitue qu'un accessoire dans les scènes évangéliques.

*c. Le Christ apparaît à Marie-Madeleine et à une autre Marie.* (Saint Mathieu, chap. XXVIII, v. 9.) Le Christ n'est pas représenté ici marchant, comme dans la miniature du moine Rabula, à la Bibliothèque Laurentienne, mais debout dans une attitude des plus nobles [3].

3. *Le Martyre des douze Apôtres* (oraison funèbre en l'honneur du frère Césaire) : composition divisée en douze parties. Cette miniature est faible d'invention et de style; elle est cependant de la même main que les autres. La façon dont le sujet est conçu ne comportait pas, du reste, une meilleure exécution. Il est à remarquer que l'artiste n'a pas représenté ici les scènes des supplices, mais le plus souvent la mort et l'ensevelissement des apôtres; c'est là ce qui distingue essentiellement cette miniature du *Ménologe* de la Bibliothèque du Vatican.

4. Sermon funèbre prononcé en l'honneur de la sœur Gorgonie. Trois miniatures représentant les saints, le frère et la sœur et leur inhumation. Composition monumentale et fort bien exécutée.

5. Sermons sur « la paix » ou la vie pacifique. Trois miniatures sorties tout entières de l'imagination de l'artiste : I. *Le Péché originel* et *la Création d'Ève,* les deux sujets réunis avec intention [4], afin de montrer, comme dans le sermon, que cette faute fatale a troublé la paix du paradis. II. *L'Expulsion du Paradis* et *les Travaux* (Adam

1. Rohault de Fleury, t. II, pl. 88. — Ouvaroff, *Album,* pl. 15.
2. *Ibid.,* t. II, pl. 91. *Album,* même planche.
3. Les miniatures analysées ne font aucune allusion au texte des sermons.
4. Voy. le bas-relief de Pérouse : Grimouard de Saint-Laurent : *Guide de l'art chrétien,* t. IV, p. 35.

reçoit d'un ange une houe). III. *Moïse recevant les tables de la Loi, Moïse et Aaron prêchant au peuple.*

6. L'exorde de l'apologie du père[1] au moment où il est élu évêque : « De nouveau sur moi la bénédiction du ciel et du Saint-Esprit ; et je suis de nouveau accablé d'inquiétude et de tristesse. Mais ne vous étonnez pas, car le prophète Isaïe lui-même, etc. » Ainsi la miniature comprend : I. Dans le bas, le prophète Isaïe agenouillé et l'un des séraphins lui approchant de la bouche un charbon rouge ; au-dessus, Jéhovah Emmanuel entouré de douze séraphins à six ailes et, en bas, d'une foule d'anges avec des ailes d'or et de pourpre. II. Saint Grégoire de Nazianze ordonné prêtre ; il porte une longue robe à la manière des prêtres de l'Ancien Testament ; on lui met une *kidaris*[2] sur la tête. Cette scène se passe derrière une balustrade d'autel.

7. Deuxième sermon sur la paix (chap. I), où il est fait mention de Joseph. L'histoire de Joseph se compose de cinq miniatures. Cette composition, d'une mauvaise exécution, est une copie d'un original ancien ; elle a conservé encore toute la naïveté du style antique ; personnages petits et jeunes, narration épique. Dans la dernière scène, Joseph se trouve sur un char triomphal, tenant un « labarum » à la main. Les Israélites, en leur qualité d'habitants de l'Asie, portent des bonnets phrygiens.

8. Un groupe de saints (Basile, Grégoire de Nysse et Grégoire de Nazianze) rappelant la mosaïque de Salonique, sert d'illustration au sermon adressé à Grégoire, frère de Basile le Grand. A propos du chapitre III, où est traitée la question de l'amitié, se trouve représentée l'épreuve de Job ; il est assis dans la cendre, couvert de lèpre. Sa femme lui tend de loin de la nourriture sur un bâton et se bouche le nez. A côté, ses amis s'apitoyant sur son sort, puis des princes et leur suite[3]. Cette scène a été reproduite plus tard dans toutes les représentations de l'histoire de Job.

1. *Patrologie grecque*, t. XXXV, p. 821.

2. Κίδαρις ou tiare, coiffure des grands-prêtres israélites d'autrefois. Du Cange : *Glossarium græcum*. Append. v. Κιτάριον.

3. Louandre, *les Arts somptuaires*, t. Ier, pl. 30.

9. *La Transfiguration du Christ.* C'est la meilleure interprétation d'une image byzantine ancienne ; elle a servi de modèle aux Italiens et nous montre clairement que l'art byzantin savait traduire avec une grande dignité les événements solennels. Le Christ est entouré d'une auréole jaune rosé, conformément à l'expression de saint Jean Chrysostome, qui compare le Christ au « soleil levant ». La figure du Christ reproduit le type ancien des mosaïques ; elle se distingue par une petite barbe ronde. Un détail assez curieux, et qu'on ne retrouve pas plus tard, c'est que saint Pierre est tourné du côté du Christ[1]. Le parallélisme entre l'Ancien et le Nouveau Testament, si fréquent dans l'art chrétien primitif, est fidèlement observé dans cette miniature. Celle-ci se rapporte à ce passage du discours de Grégoire[2] où il est question de Moïse, qui, pendant le combat, était soutenu sous les bras par Aaron et Hour, figurant ainsi le Christ lui-même.

10. Le sermon sur la grêle est illustré, selon l'usage byzantin, par un groupe d'hommes et de femmes qui accourent vers saint Grégoire prononçant son homélie.

11. Oraison funèbre du père du saint et consolation adressée à sa mère ; trois scènes fort intéressantes par leur ordonnance et leur exécution ; scènes empruntées à la vocation des apôtres André, Simon, Jacques et Jean, avec Zachée[3] sur le sycomore, et différents épisodes de l'histoire de la conversion et du baptême de saint Grégoire (père de saint Grégoire de Nazianze). Le tout est traité dans le sens du parallélisme dont nous venons de parler.

12. Huit épisodes de la vie de Basile le Grand (oraison XX), contenus dans quatre compartiments. On remarque la profusion de couleurs éclatantes ; les vêtements byzantins multicolores sont brodés d'or et rehaussés de perles ; ils rappellent plus que tout le reste le *Ménologe* du Vatican.

13. Trois miniatures d'un style essentiellement byzantin, se distinguant par la profusion de l'or et par le ton rouge des vêtements.

1. Rohault de Fleury, *l'Évangile*, t. II, pl. 65. Voy. aussi Labarte, *loc. cit.*, pl. 120 (mosaïque du Musée du Louvre).

2. *Patrologie grecque*, édit. Migne, t. XXXV, p. 846.

3. Rohault de Fleury, t. I[er], pl. 41.

I. *L'Adoration des Mages*[1] ; au lieu de cet enthousiasme maladroitement exprimé par des mouvements secs et brusques, que nous remarquons dans la mosaïque de Saint-Apollinaire Nouveau, à Ravenne, on trouve un groupement très habile. Les costumes blancs et les bonnets coniques, semblables aux fez turcs, forment le prototype des représentations ultérieures. L'un des mages est jeune, comme dans la mosaïque de Ravenne ; l'autre est un vieillard. — II. *Le Massacre des Innocents*[2]. Zacharie assassiné près de l'autel et Élisabeth se sauvant avec le petit saint Jean pour se cacher dans une caverne (scènes tirées des Évangiles apocryphes). Cette miniature se rapporte au sermon « sur mes discours et sur Julien » (ἐξισωτήν), où Grégoire (chap. XII) s'écrie : « Maintenant aussi les Mages s'agenouillent et apportent des présents » ; et, plus loin : « De nouveau Hérode entre en fureur et massacre les enfants. » — III. La *Présentation au Temple*[3] est curieuse à étudier à cause des mouvements vifs de l'Enfant qui tend les bras vers Siméon ; malheureusement nous ne voyons ici ni sainte Anne ni les Anges, morceaux magnifiquement traités dans la mosaïque de Sainte-Marie-Majeure, à Rome.

14. Illustration du discours adressé aux habitants de Nazianze qui craignaient le gouverneur ; sur le texte du prophète Jérémie (chap. IV, v. 19) : « O mon être ! le chagrin pénètre profondément mon âme, etc. » On voit Jérémie dans la caverne, puis l'histoire de David et de Bethsabé, terminée par la pénitence de David, que bénit le prophète Nathan. Le sujet et la composition rappellent beaucoup le *Psautier* de la Bibliothèque Nationale de Paris. Pour illustrer le sermon sur « l'amour des pauvres », le miniaturiste représente, pour la première fois peut-être, la parabole si intéressante du Bon Samaritain. Ce tableau est très pittoresque ; il renferme deux villes : Jérusalem et Jéricho ; au milieu, un paysage montagneux où se produit l'attaque ; conformément au symbolisme transcendant de l'art byzantin, c'est le Christ lui-même qui représente le bon Samaritain[4].

1. Rohault de Fleury, t. I^er^, pl. 25.
2. *Ibid.*, t. I^er^, pl. 29.
3. *Ibid.*, t. I^er^, pl. 15.
4. Cette miniature sert en même temps d'illustration aux paroles de saint Grégoire de Nazianze

*La Guérison*[1] *du paralytique.* Grandes figures formant une composition plastique, d'après les mosaïques de Ravenne.

15. Discours sur « l'amour des pauvres. » I. Guérisons miraculeuses dans le temple, opérées par les saints Basile et Grégoire. II. Vie et mort de l'homme riche et du pauvre Lazare ; magnifique miniature de style antique ; le pauvre Lazare au sein d'Abraham et le riche dans les flammes de l'enfer. C'est probablement la première représentation de ce sujet byzantin.

16. Discours (XXIX) traitant en partie du Fils de Dieu (chap. XII), où est dépeinte la vie terrestre du Fils de Dieu. Les miniatures représentent : I. Le Christ, âgé de douze ans, enseignant dans le Temple, entouré, selon les données historiques, de saint Joseph et de Marie, joyeux de le retrouver. Outre la belle simplicité de la composition, il y a, dans la physionomie du Christ, une expression d'amour et d'obéissance vraiment remarquable. C'est une particularité propre à cette miniature et qu'on ne retrouve nulle part ailleurs[2]. — II. Le Christ tenté par le diable ; trois scènes assez vulgaires[3] ; le diable, comme toujours dans l'école byzantine, est représenté sous les traits d'un homme jeune, avec des carnations d'un gris violet (c'est l'esprit des ténèbres antique ou la « Mort » du manuscrit de Cosmas) ; il a autour des reins un himation vert foncé. C'est une représentation des plus intéressantes de ce sujet, qui était très populaire au XI^e^ siècle. — III. *La Multiplication des pains,* suivant l'ordonnance symbolique bien connue : le Christ, entre deux apôtres, bénissant les pains qui sont entre leurs mains. C'est un symbole de la communion. (Voy. plus haut[4]).

17. Trois scènes de guérison. I. Guérison du lépreux, de la fille de l'archisynagogue et de la belle-mère de saint Pierre. — II. Saint Pierre

(discours sur le Fils de Dieu, chap. XX, *Patrologie grecque,* t. XXXVI, p. 102), où, dans un langage imagé de l'orateur, le Christ, souffrant la faim, la soif et la persécution, est comparé au Samaritain, etc.

1. Rohault de Fleury, t. I^er^, pl. 60.

2. Cette miniature est reproduite dans l'ouvrage de M. Rohault de Fleury (t. I^er^, pl. 31 ; Bordier, p. 74) ; la mosaïque de Sainte-Marie-Majeure, représentant le même sujet, renferme des détails d'une tout autre origine.

3. Voy. une des scènes : Rohault de Fleury, t. I^er^, pl. 36.

4. Rohault de Fleury, t. I^er^, pl. 57.

sauvé[1]. Style excellent, plein de simplicité et de grandeur antiques ; ces figures ont une grande valeur d'art. La scène de la guérison de la jeune fille couchée sur son lit de douleur, au milieu d'un riche entourage, est surtout d'un effet saisissant. Devant la porte, des soldats ; une servante tient un *flabellum* pour chasser les mouches importunes[2]. Tous ces sujets apparaissent pour la première fois pour nous dans l'iconographie byzantine, à propos du second sermon sur le Fils de Dieu.

18. Sermon sur « la modération dans la lutte et sur l'inanité des discussions avec Dieu[3] ». Comme l'artiste ne pouvait trouver dans le texte, sur ce sujet, rien de concret, il en a choisi trois parmi ceux qui étaient les plus connus de son temps : I. *Le Sacrifice d'Isaac,* traité de la même façon que dans la grande miniature du Cosmas de la Vaticane. Abraham laisse derrière lui le valet avec le cheval et s'avance avec son fils vers le grand autel antique ; l'étonnement est très bien rendu sur le visage des serviteurs ; le mouvement de la tête du cheval qui hennit est très naturel aussi ; un des serviteurs se prosterne en signe d'obéissance. — II. *Le Songe de Jacob* et *la Lutte de Jacob avec l'ange;* la figure de Jacob dormant semble peinte d'après une statue ; elle est aussi belle que la figure du lutteur est laide et sans goût. — III. *Samuel sacrant David.* Sujet fréquemment traité dans le Psautier et symbolisant la récompense de l'humilité. Composition semblable.

19. Sermon sur la fête de Pâques : I. *La Résurrection de Lazare*[4] ; Marie et Marthe agenouillées et priant devant le Christ. — II. *Marie-Madeleine dans la maison de Simon*[5] ; la maison a la forme d'un portique, tout le reste a un caractère antique. Dans un vase sur la table est un poisson symbolique ; un peu de côté est Judas tournant le dos au spectateur ; la pécheresse (πόρνη) essuyant les pieds de Jésus. A en juger par d'autres indices, ce sujet a été composé ici par l'artiste

1. Rohault de Fleury, t. II, pl. 54.
2. Louandre, *loc. cit.*, t. Ier, pl. 15.
3. *Patrologie grecque,* édit. Migne, t. XXXVI, p. 174.
4. Rohault de Fleury, t. II, pl. 68. Ouvaroff, *Album,* pl. 17.
5. *Ibid.*, t. II, pl. 69.

pour la première fois. On n'en connaît pas d'interprétation plus ancienne. — III. *L'Entrée à Jérusalem*[1]; dessin remarquable. Le Christ, tourné du côté des spectateurs, est monté sur l'âne, mais sans le conduire; la main, sortant à peine de dessous l'himation, fait le signe de la bénédiction, comme sur les mosaïques des coupoles.

20. Sermon sur le baptême (texte chap. XIV sur Salomon et sa sagesse, et chap. XXVII) : I. *Le Jugement de Salomon.* Dans cette miniature éclatent tout le luxe et l'éclat de coloris de l'ornementation byzantine; les costumes des trabans et du bourreau sont fort intéressants; ce dernier porte un vêtement découpé comme les valets de l'époque; sur leur poitrine est peint un triangle. — II. Texte du chapitre XXVII : « Heureux celui à qui le Christ demande à boire; il lui donne en échange la source de la vie éternelle. » Scène de la Samaritaine[2]. Guérison des douze infirmes.

21. Oraison XXVII (allusion au rocher) : Moïse fait jaillir de l'eau du rocher; Josué à genoux devant l'archange demande du secours, puis il est vainqueur. Dessin inspiré de l'antique.

22. Oraison XXXII. Histoire de saint Grégoire sur la chaire archiépiscopale de Constantinople. I. Grégoire et Théodose à côté du saint ciboire; c'est probablement une allusion à un événement de la vie[3] de Grégoire de Nazianze, dont on raconte que, lorsqu'il vint au temple pour la première fois avec Théodose, le ciel couvert de nuages s'éclaircit tout à coup. — II. Départ de Grégoire de Constantinople : miniature très médiocre.

23. Sermon sur le Baptême; au chapitre VI du texte[4], il est question de la lumière miraculeuse qui apparut à Moïse dans le buisson ardent, à Saül au ciel, à Élie dans le char ardent et aux Israélites dans leurs pérégrinations à travers le désert. Aussi le nom byzantin de la fête de l'Épiphanie (du Baptême), φῶτα[5], a-t-il fourni le motif de ces miniatures. L'artiste a illustré chacune de ces scènes. Dans la

1. Rohault de Fleury, pl. 71.
2. *Ibid.*, t. I^er^, pl. 49.
3. *Patrologie grecque*, t. XXXV, p. 212.
4. *Ibid.*, t. XXXVI, p. 366.
5. Ducange, dans son *Glossarium græcum*, dit que le mot φῶτα signifie cierges allumés le jour de

première scène nous voyons, au milieu du buisson, un ange (plus tard, Emmanuel enfant); puis, l'Assomption d'Élie, traitée dans la manière des sarcophages; l'Apparition à saint Paul, et enfin le Passage de la mer Rouge, composition très artistique, mais, comme toujours, avec une quantité de cavaliers égyptiens armés à la romaine; une Marianne dansant tient déployée au-dessus de la tête, en forme d'auréole, une écharpe de pourpre[1], comme dans le Cosmas de la Vaticane.

24. Magnifique miniature in-folio. Elle doit se rapporter au sermon sur la nouvelle résurrection, « εἰς τὴν καινὴν κυριάκην », fête du renouvellement, ἐγκαίνια, qui est sans doute la semaine de Pâques[2]. Grande composition solennelle qui contient les images des saints : Grégoire le Théologien, sainte Hélène, la mère de Constantin, tenant un petit modèle du mont Golgotha à la main; elle est vêtue à la manière byzantine, avec un *loron* jeté sur le bras gauche, un diadème et un filet de perles qui couvre la coiffure originale en forme de couronne; puis viennent sainte Marie-Madeleine, habillée d'une pénule de moine brune, tenant les attributs de la Passion : la lance, l'éponge, les clous et le vase[3], un apôtre (?) montre à Grégoire le ciel où un ange, couronné d'une auréole et entouré d'autres anges sur la voûte céleste, personnifie la Résurrection. D'ailleurs, l'inscription — σήμερον ἡ σωτηρία τῷ κόσμῳ — l'indique suffisamment; elle rappelle les chapitres V et X du sermon : « Aujourd'hui, le ciel brille plus fort, etc. » De même que la fête d'Enkenia chez les Juifs était la fête du rétablissement du Temple après la captivité, de même le rétablissement du tombeau du Seigneur par sainte Hélène est une fête qui est célébrée pendant la semaine de Pâques. Cette composition théologique sert en même temps d'illustration au parallèle établi par Grégoire de Nazianze entre l'*enkenia* juive et chrétienne; il est dit, en effet, au chapitre II du sermon : « C'était le moment de l'enkenia à Jérusalem et c'était l'hiver, l'hiver de l'hérésie, et l'on vit apparaître Jésus, Dieu et le Temple,

l'Épiphanie. Peut-être est-ce aussi un abréviatif de φώτισμα — baptisma. Voy. Martigny, *Dictionnaire des antiquités chrétiennes,* p. 267, et Smith et Cheetham, *Dictionary of the christian antiquities.*

1. Martigny, *Dictionnaire :* Mer Rouge. Toutes ces scènes avaient pour origine une vieille image.
2. Voy. Ducange, *Glossarium græcum,* διακαινήσιμος.
3. Voy. Louandre, *loc. cit.*, t. Ier, pl. 14.

Dieu qui est là depuis l'éternité, et ce Temple restauré qui a été détruit en un jour, etc. » C'est là une des meilleures miniatures du genre symbolique qui aient été composées à cette époque. Cette miniature est fort endommagée.

25. Sermon sur la Pentecôte. Le Saint-Esprit descend, non pas directement sur les apôtres, mais sur « le trône préparé », où repose l'Évangile et d'où les rayons jaillissent déjà sur eux. Les apôtres — qui bénissent — sont assis en hémicycle. Le trône représente l'Église et les apôtres en sont les premiers serviteurs [1]. Deux groupes en bas, avec des costumes barbares, présentent les nations (φύλαι) et les langues (γλώσσαι).

26. Scènes de miracles : la femme adultère, le figuier desséché, le denier de la veuve et la guérison des malades [2], sans importance particulière. Résurrection de la fille de Jaïrus dans le style naturaliste.

28. Vie de saint Cyprien (oraison XVIII), martyr et évêque de Carthage († 258); miniatures fort curieuses du genre ascétique qui avait déjà acquis une très grande importance. En haut est représentée en prière cette jeune fille que saint Cyprien, passionnément épris, s'était vainement efforcé de posséder; elle avait perdu sa beauté par les jeûnes et l'usage prolongé d'herbes malfaisantes, et avait allumé dans son cœur, au lieu de l'amour impur, la flamme de la foi et de la véritable amitié. Plus loin saint Cyprien, charmeur connu par sa science, est assis sous un baldaquin qui couvre une idole d'or; devant lui est un vase où se trouvent également deux petites idoles d'or; sur une table est placée une sphère bleue à bandes dorées [3]. Couché sur une montagne, le diable observe saint Cyprien. Viennent ensuite : le baptême de saint Cyprien, la combustion des livres magiques, son martyre dans un chaudron d'eau bouillante et sa mort.

1. On trouve exactement la même composition dans la coupole de Sainte-Sophie à Constantinople, avec cette différence qu'elle est disposée en cercle ; au milieu est l'hétimacie et, dans les rayons, les apôtres avec le peuple placé aux quatre coins du carré qui limite le cercle. Voy. Saltzenberg, *Altchristliche Denkmale in Constantinopel*, pl. 31.

2. Rohault de Fleury, *loc. cit.*, t. II, pl. 58, 60, 72.

3. Bordier, *loc. cit.*, p. 81.

29. Le martyre d'Éléazar et des Macchabées, en neuf petites scènes, est une illustration de l'oraison XXII sur les Macchabées; on y voit représentés les supplices les plus variés : la flagellation, l'arrachement de la peau avec des crocs de fer, la brisure des membres, le déchirement avec des épines autour d'une roue, le sciage avec une scie en bois, la crémation (de la sainte Solomonie, la fête 1er août), l'étouffement entre les poutres et dans un cercueil spécial, etc. En comparant cette miniature à la manière dont le même sujet a été traité dans le manuscrit de la Vaticane (fonds de la reine Christine, n° 1) et dans d'autres, nous verrons aussitôt en quoi consiste le changement qui s'est opéré dans les motifs artistiques de Byzance; nous reconnaîtrons que notre manuscrit se rattache à l'époque qui a précédé le *Ménologe* de la Vaticane, l'œuvre de J. Climaque et d'autres où l'art byzantin perdit le souffle de l'antiquité et ne fut plus que la triste expression d'une civilisation en décadence.

30. Panégyrique de Héron; l'orateur (chap. III) compare ce philosophe d'Alexandrie aux athlètes de l'antiquité; puis il nous représente les victoires de Samson, les martyres et la mort d'Isaïe. Trois miniatures sont de bon style; la scène de Gédéon ayant à ses pieds la toison (πόκος) est dans le goût des Psautiers à images.

31. Oraison sur l'arrivée des évêques égyptiens : grande miniature représentant, suivant l'inscription, le second synode général de l'année 381. C'est une composition[1] pittoresque, d'un bel effet architectonique : un trône au milieu et des portiques à colonnes en demi-cercle. Macédonius, comme possédé par le démon, est assis par terre et appelle à grands cris l'empereur Théodose.

32. Troisième sermon sur la paix : construction de l'arche et Noé mettant la colombe en liberté.

33. Sermon « contre les Ariens et sur soi-même », différentes scènes mal peintes et d'un genre nouveau : persécution des orthodoxes par les Ariens, incendie des églises, supplices des vieillards, etc.

34. Troisième oraison contre Julien l'Apostat (chap. XXXII). Scène bien connue de Julien avec les idoles-démons dans une caverne;

1. Banduri, *loc. cit.*, t. II, p. 937. Ouvaroff, *Album*, pl. 29.

sacrifice aux idoles et partage des récompenses corruptrices entre le peuple et l'armée (chap. LXXII du premier sermon).

35. (Deuxième oraison contre Julien). Julien passe un pont pour se mettre en campagne vers la ville de Ctésiphon ; effroi et prières publiques dans la ville de Nazianze; l'ange (et non pas saint Mercure), à cheval et entouré d'un nimbe, transperce Julien.

36. Deux scènes (même sermon, chap. XIX) qui jouent un rôle important dans les œuvres de ce théologien et indiquent clairement ici son idée sur la part divine dans les destinées des hommes. Ces deux scènes sont : la chute de Jéricho et la bataille entre les Juifs et les Amalécites où les Israélites remportèrent, selon la Bible, la victoire, grâce aux prières de Moïse, dont les bras levés en l'air furent soutenus par Aaron et par Hur; pour le théologien chrétien, cette victoire serait due au simulacre de la croix représentée par les bras de Moïse. Le symbolisme de cette espèce était fort goûté dans la théologie et dans l'art de cette époque [1]. Portrait de Grégoire le Théologien écrivant, ressemblant à un évangéliste, figure peu réussie.

37. Sermon de Grégoire le Théologien sur la prédication de l'Évangile. Le Christ envoie les apôtres prêcher l'Évangile. C'est une composition fort intéressante, le style est ancien, le groupement a un caractère antique [2]. Tous les disciples sont tournés du côté des spectateurs, excepté saint Pierre et saint Jean, qui écoutent le Christ en s'inclinant devant lui ; les figures sont jeunes et de petite taille. Plus bas, en douze compartiments, les apôtres baptisent les nouveaux convertis ; composition identique à la mosaïque de Saint-Marc de Venise (Baptistère), mais de beaucoup supérieure comme exécution. Les fonts baptismaux ont la forme d'une croix ; le servant tient un linge et il est vêtu de blanc, emblème de la purification du péché.

38. Traité ou lettre au moine Euagrius (dont l'auteur est Grégoire

1. Voy. surtout les deux principales homélies de Saint-André de Crète : *In exaltationem S. Crucis* (Migne, *Patrologie grecque,* t. XCVII). Les bâtons changés en serpents ; Daniel levant les bras ; Abraham portant le veau sur la montagne ; Isaïe scié en deux parties ; Judith levant le glaive, etc., sont autant de représentations de la croix.

2. Mosaïque bien connue du triclinium du pape Léon à la basilique de Saint-Jean de Latran. Voy. l'article de M. E. Müntz : *Notes sur les Mosaïques chrétiennes de l'Italie,* fascicule VIII. Paris, 1878. (Extrait de la *Revue archéologique.*)

de Nysse). Quatre scènes bibliques de même importance : Daniel dans la fosse aux lions, les trois Hébreux dans la fournaise ardente, le roi Manassé priant près du taureau et Isaïe au chevet du roi Ézéchias moribond (Isaïe, chap. XXXVIII). Composition antique, style des bas-reliefs ; au fond, un paysage avec des peupliers.

39. Sermon (Σημασία) sur Ézéchiel ; miniature in-folio particulièrement magnifique : sur un fond carré, un cadre, formé de quatre cornes d'abondance reliées ensemble, entoure un paysage montagneux, où Ézéchiel, amené par l'archange Gabriel *(strategos),* aperçoit le champ jonché d'ossements (le prophète Ézéchiel, chap. XXXVII), puis les voit se couvrir de chair et marcher. Le caractère pompéien et pittoresque de ce tableau a pourtant toutes les particularités de la manière byzantine ultérieure ; il y a cependant encore une certaine noblesse dans les types, et les draperies, quoique un peu sèches, ne manquent pas de naturel[1].

40. Miniatures nouvelles, mal dessinées (paraphrase de l'Ecclésiaste), pleines de fautes techniques, sans proportions et sans perspective. Constantin le Grand endormi sur un lit ; poursuite des troupes de Maxence en fuite ; découverte de la croix. Sainte Hélène est assise sur le trône et bénit ; sa garde d'honneur est couverte d'or et de perles. Dans l'élévation de la croix, l'attitude de sainte Hélène, avec sa tête penchée, pleine d'émotion, et les gestes très accusés des assistants, sont peu réussis.

41. Épisodes de la vie de Grégoire le Théologien : son départ sur un navire (la figure de l'évêque est d'une longueur démesurée), l'ordination de l'évêque dans l'enceinte de l'autel, laquelle se compose d'une basse balustrade en marbre, avec des croix et une porte d'or ; la colonne ionique, surmontée de la croix grecque à quatre extrémités, indique le temple[2]. Enfin, la mort et les funérailles de l'évêque, avec le cérémonial ordinaire.

Les vignettes et les initiales du manuscrit de saint Grégoire de Nazianze nous offrent également des formes nouvelles. Les premières,

1. Labarte, *loc. cit.*, pl. 81.
2. Voy. Lacroix et Seré : *le Moyen-Age et la Renaissance,* miniatures, pl. 6.

empruntées au règne végétal, sont de véritables modèles de tapisserie, tantôt ce sont des croix arrondies ornées de jeunes pousses de feuilles. Quant aux lettres, leurs lignes, qui se sont transformées avec le temps en tiges de plantes vertes ou bleues avec bordures dorées[1], ont conservé la pureté et la simplicité propres au IXe siècle. Ce sont les mêmes lettres, mais plus grandes et enrichies d'or. Dans l'E, on remarque régulièrement une main qui bénit. Certaines lettres ont l'aspect d'un échiquier; d'autres la forme de poissons; parfois un petit oiseau qui vole à la naissance des feuilles becquète les fleurs et les fruits; parfois aussi la lettre elle-même a la forme d'un oiseau qui pique des grappes de raisin. Nous verrons que ces sujets sont très développés dans les vignettes et les initiales des manuscrits ultérieurs; l'empereur iconoclaste Théophile et les Byzantins[2] en général avaient une grande prédilection pour ce genre d'ornements.

C'est ainsi que le manuscrit de saint Grégoire le Théologien se rapproche beaucoup de l'ancien art byzantin; pour s'en convaincre, il suffit de le comparer aux manuscrits à miniatures de ce Père de l'Église qui datent du XIe et du XIIe siècle. Mais on ne saurait appliquer à ces derniers le même procédé d'analyse, sous peine d'en dénaturer le fond et la forme. Ces manuscrits de saint Grégoire exigent une critique spéciale et doivent, en tout cas, céder le pas à la rédaction de la Bible née au Xe ou bien au XIe siècle.

L'*Octateuque* ou manuscrit des huit livres de la Bible, à la Bibliothèque du Vatican (2 vol. in-fol., n° 746), que d'Agincourt connaissait déjà, mais que Winogradski[3] a, le premier, apprécié à sa juste valeur, est un spécimen remarquable des plus anciennes miniatures de la seconde période; la composition en est ancienne, et, par son style, se rattache à l'époque précédente (Psautier de la Bibliothèque de Paris ou manuscrit du fonds de la reine Christine). D'Agincourt n'a remarqué qu'un des volumes[4] et l'a pris pour un recueil d'histoires bibliques;

1. L'exemple le plus ancien de ces lettres se trouve dans l'Évangile grec du VIIe ou VIIIe siècle, à la bibliothèque Chigi de Rome : R. VII, 52.

2. *Iconographie* ou simplement ζωΐτα dans la lettre de saint Nile à Olympiodore. Ouvrage du patriarche Nicéphore *Antirrhetica,* dans le *Spicilegium solesmense* de dom Pitra, t. IV, p. 271.

3. *Recueil de la Société archéologique russe*, année 1868, p. 137 à 150.

4. *Peinture*, pl. 62.

cependant les deux tomes renferment huit livres avec des explications de Théodorète et de beaucoup d'autres. Comme l'écriture est penchée (cursive), d'Agincourt en concluait que le manuscrit appartient au XIV^e^ siècle; cette affirmation est inexacte, puisque l'écriture en question date du XII^e^ siècle. Quant à la perfection et au caractère antique des miniatures de cette Bible, d'Agincourt croyait pouvoir les expliquer par la renaissance de l'art en Grèce au commencement du XIV^e^ siècle. Il est assez singulier tout d'abord de s'appuyer sur un seul manuscrit pour parler d'une telle renaissance, mais ce qui contredit absolument l'opinion de d'Agincourt, c'est la découverte d'un second manuscrit, également enluminé, de la Bible à la Bibliothèque du Vatican (n° 747) [1]. Ce manuscrit, qui renferme les huit livres et le *Livre de Ruth,* est écrit en caractères appartenant au XI^e^ siècle, et il renferme exactement les mêmes miniatures dans le style du XI^e^ et du XII^e^ siècle que celles du n° 746. La technique même des miniatures du manuscrit n° 746 rappelle les ouvrages du X^e^ et du XI^e^ siècle; d'ailleurs, le coloris et l'ornementation datent aussi de la même époque. Toutefois, le miniaturiste a copié l'ancien original dans certaines parties, notamment le fond vert, la bordure rouge, etc. L'influence de l'antiquité se révèle dans les magnifiques compositions pleines de réminiscences de l'art chrétien primitif. A travers une imitation souvent négligée, voire puérile, on devine l'ampleur de l'original. L'exécution est, en outre, fort inégale; à côté de morceaux très soignés et très détaillés, on en découvre d'autres d'un travail hâtif et grossier. Dans le manuscrit n° 747, l'exécution est des plus soignées; les couleurs se distinguent par leur extrême finesse; les tons sont clairs et bien accusés, le paysage brillant, les costumes de nuances très variées; pour fond, l'atmosphère bleue, avec des demi-tons blanchâtres de ci et de là. Ce qui frappe principalement, c'est la présence d'éléments contraires au byzantinisme pur : le vert et le rouge remplaçant le rose et le bleu de ciel byzantin, le ton blanchâtre de l'or, mais surtout les coiffures et les costumes d'une grande originalité. Ces costumes ne paraissent,

1. Cette découverte a été faite par M. J. P. Richter, qui a bien voulu nous communiquer le numéro du manuscrit.

il est vrai, que dans les scènes qui se passent en Orient; mais leur variété a son importance pour déterminer l'origine du manuscrit. Ceux des personnages des premières miniatures *(Envoi d'Aristæus à Philocrate, le Roi Ptolémée avec ses scribes, l'Évêque Éléazar, le Repas chez Ptolémée, etc.)* rappellent le genre mauresque : la couronne, une sorte de capuchon blanc sur la tête [1], de longues chemises blanches parsemées de fleurs à larges manches [2] et différentes bordures sur l'étoffe [3], des serviteurs noirs, la bannière rouge et noire dans la *Construction de la tour de Babel, etc.*, — tous ces détails permettent de supposer que ce manuscrit se rattache à la civilisation arabe ou maure; il vient de la Syrie, peut-être aussi de la Sicile. Mais, d'où qu'il vienne, le caractère des figures, les types, qui sont essentiellement grecs, l'ornementation, qui est également grecque, tout, en un mot, indique qu'il contient un fonds byzantin.

Avant de passer en revue les différentes miniatures de cette illustration de la Bible, constatons que les idées émises à ce sujet par la critique moderne, qui ramène tout à l'art chrétien primitif, sont erronées, précisément à cause de leur généralité. S'il est vrai que le manuscrit qui nous occupe n'est qu'une répétition, une copie, d'un original plus ancien, cet original, à coup sûr, ne remonte pas au IV^e^ siècle. De nombreux liens rattachent la *Bible de Vienne* à ce manuscrit, et les premières miniatures de la *Genèse* et du *Livre des Lévites* (avec le Tabernacle et les ustensiles sacrés) rappellent le manuscrit de Cosmas Indopleustès; il en est de même des *Vies des Patriarches*. Pour l'*Histoire de Joseph,* l'artiste se sert déjà de modèles plus récents, à moins qu'il n'en compose lui-même. En ce qui concerne l'*Histoire de Moïse,* et l'*Exode des Israélites,* le miniaturiste avait évidemment sous la main des compositions toutes prêtes; car, renonçant à la manière simple et sèche du chroniqueur, il donne parfois à son récit une tournure vraiment dramatique. De plus, ce manuscrit,

1. Weiss, *Kostümkunde; Araber,* p. 232.

2. *Ibid.*, p. 235, sur la chemise à bordures et le caftan à larges manches; le dessin 118 donne un spécimen d'étoffe arabe à petites fleurs qui ressemble aux figures du codex n° 747 (fol. 35, etc.).

3. Cette étoffe rayée de deux couleurs (rouge et vert) est peut-être celle qu'on appelait διβαφος Elle est décrite dans l'ouvrage de Francisque Michel : *Recherches sur les étoffes,* t. I^er^, p. 250. V. Unger : *Byzantinische Kunst* dans l'*Encyclopédie* d'Ersch et Gruber, t. LXXXV, p. 60.

en dehors des vestiges de l'art chrétien primitif, dans le dessin, dans les types et dans les personnifications, contient beaucoup de motifs symboliques nouveaux qui se sont développés dans les Psautiers commentés.

Les premières miniatures représentent dans un style épique, c'est-à-dire avec infiniment de détails, les différents épisodes de la création. Particulièrement intéressante est la représentation symbolique du *Jour* et de la *Nuit,* sous forme d'une figure d'homme et d'une figure de femme, avec un voile au-dessus de la tête; ces deux figures se détachent sur fond sombre et bleu de ciel. Adam qui se soulève, après que la main de Dieu a répandu la vie dans son corps, est une composition d'autant plus curieuse qu'elle se retrouve dans les fresques de Paolo Uccello, au couvent de Santa Maria Novella, à Florence. De là elle a passé dans la célèbre fresque de Michel-Ange, à la chapelle Sixtine. Toutes les scènes où Dieu est mis en rapport avec nos premiers parents ont pour cadre, dans ces miniatures, les riants paysages du Paradis, et la beauté des détails rappelle les illustrations italiennes du XV^e^ siècle. Dans la scène du *Péché originel,* le serpent a l'aspect d'un monstre moitié lion moitié dragon. Cette interprétation de la malédiction du serpent par Dieu (*Genèse,* III, 14) était, d'après Piper, assez commune jusqu'au V^e^ siècle[1]. Dans la scène de *la Malédiction,* le serpent rampe aux pieds d'Adam et d'Ève. Une scène analogue se trouve reproduite dans les mosaïques de la cathédrale de Monreale, qui sont, comme on sait, du XII^e^ siècle. Cette façon de concevoir, d'envisager, le sujet se maintint donc assez longtemps; elle constituait même une règle invariable pour l'art, car ces mosaïques ne reproduisent que des motifs absolument typiques[2].

La *Mort d'Abel* rappelle le même sujet traité dans la grande miniature du *Cosmas* du Vatican. Caïn est représenté sous les traits d'un jeune homme; il est vêtu d'un chiton rose et d'un himation brun foncé. Après avoir entendu le jugement de Dieu, il s'en va pleurant. Ce tableau a une certaine naïveté qui rappelle les modèles classiques

1. Article de Winogradsky, p. 145.
2. Gravina, *Il Duomo di Monreale.* Palerme, 1859.

de la *Bible de Vienne,* où les sujets bibliques respirent le naturalisme des romans grecs. Conformément à une légende apocryphe de la Bible (*Genèse,* IV, 23), Caïn, devenu aveugle, est tué dans une forêt par son arrière-petit-fils, le géant Lamech.

Dans la représentation du premier astronome Enoch[1], « avec la mort qui se détourne de lui » (voy. la miniature du *Cosmas* du Vatican), on voit une série de cercueils rangés sur le sol ; au ciel, les douze signes du Zodiaque avec leurs attributs, sous forme de bustes, indiquant une phase relativement récente du style byzantin. Vient ensuite une série de compositions où se révèlent des tendances nouvelles, mais qui trahissent aussi la décadence. Telle est, par exemple, la scène des fils de Seth : d'un côté, le respectable vieillard Seth ; de l'autre, la figure sombre et chevelue de l'ermite Caïn. Puis des figures de géants et d'autres personnages peintes d'une manière puérile et qui n'ont rien de commun avec les modèles antiques.

Les réminiscences antiques, au contraire, éclatent dans l'*Histoire de Noé et du Déluge.* L'alliance de Dieu avec les hommes est traduite par les figures du Jour et de la Nuit, qui font tourner le cercle de l'année avec les quatre Saisons : un semeur représente le Printemps; une servante cueillant des fleurs, l'Été ; un moissonneur, l'Automne ; enfin, un esclave vêtu d'une fourrure et se chauffant devant une cheminée, l'Hiver. Tous ces sujets, traités dans une donnée naturaliste, rappellent les miniatures du *Calendrier Philocalien*[2]. Les scènes de la vie de Noé ont un fond de ciel. La scène de l'ivresse du patriarche peut être considérée comme un modèle classique, tant au point de vue de la composition que des détails. Trois jeunes gens, se tenant par la main, écrasent des grappes de raisin dans des pressoirs ; à côté d'eux, est assis Noé s'enivrant ; à droite, Cham raillant l'ivresse de son père.

A ces scènes font suite celle où les descendants de Noé écoutent des prédications ou se convertissent ; des scènes sans valeur particu-

1. *Dictionnaire des Apocryphes,* par l'abbé Migne, t. II, p. 226. Voyez à la liste alphabétique : *Enoch.*

2. Récemment publiées par M. Strygowski, professeur à l'Université de Vienne.

lière. Seule la *Construction de la Tour de Babel,* où les différents peuples se montrent sous leurs costumes bariolés, mérite quelque attention, en raison de son effet pittoresque et dramatique.

Abraham est représenté sous les traits d'un vieillard aveugle ; mais son histoire est pleine de naïvetés grossières dans les scènes relatives à Agar et à la Circoncision. Le roi d'Égypte paraît sous les traits d'un Arabe. Dans le *Repas d'Abraham,* les trois hommes sont des anges ; sous la table à laquelle ils sont assis est étendu un bœuf, car Abraham était riche en troupeaux. Le caractère historique a remplacé ici le sens symbolique. A la fenêtre de la petite tour, on aperçoit Sarah qui écoute. La promesse faite par Dieu à Abraham et à Sarah est figurée par le Christ qui les bénit au milieu de deux édifices. Cette composition cérémonielle byzantine est un prototype des « conversationes » de l'Occident.

L'*Histoire de Melchisédec* contient dans les deux manuscrits un sujet remarquable : en haut, derrière des montagnes, on aperçoit deux figures peintes jusqu'à la ceinture ; l'une, en prière, les mains levées au ciel, c'est Abraham ; l'autre est un vieillard nu, sorte d'ermite chevelu et à barbe longue ; il bénit de la main droite, en se tournant du côté d'Abraham. A gauche, on lit l'inscription : ἡ τοῦ Μελχισεδὲκ πρὸς Ἀβραὰμ φανέρωσις. Plus bas, au pied de la montagne, Abraham se montre accompagné de sa suite et Melchisédec en compagnie de deux rois. Ils sont tournés l'un vers l'autre, avec le geste de la bénédiction grecque. Le roi Melchisédec porte un costume de prêtre, une *phélonè* (vêtement boutonné sur la poitrine), sur la tête un diadème avec l'inscription : ὅδε καὶ Ἀβραὰμ καὶ σύλον. Nous sommes donc ici en présence d'une illustration littérale de la légende apocryphe qui s'était formée de bonne heure dans l'ancienne Église chrétienne, à la suite des prédications de saint Paul et en raison de la signification mystique de Melchisédec. Cette légende, recueillie par Athanase d'Alexandrie, a acquis par cela même une grande importance dans toute la littérature dogmatique[1]. Elle nous apprend que Melchisédec

1. V. Fabricius, *Cod. apocr. Veteris Testamenti,* t. Ier, p. 311 et suiv. *Athanasii Alex.,* édition Montfaucon, t. III, p. 239. Migne, *Dictionnaire des Apocryphes,* t. II, p. 584.

était le fils du roi de Salem, un Grec (c'est-à-dire un païen), adorateur des idoles, qui, sur la prière de son fils (celui-ci converti à la vraie foi), aurait été englouti avec tout son peuple. Le jeune homme serait allé ensuite sur le mont Thabor et y aurait vécu dans une forêt comme un sauvage. Sept ans après, Abraham aurait entendu la voix de Dieu, qui lui ordonnait de se rendre dans cette montagne et d'en rappeler l'homme de Dieu, de lui couper les ongles et les cheveux, de le vêtir d'habits magnifiques et de lui demander ensuite sa bénédiction. Et ainsi fut fait. La légende ajoute que dans l'entrevue qui eut lieu, Abraham était accompagné de 318 personnes, comme il y avait 318 évêques au Concile de Nicée [1].

Les miniatures représentant les *Filles de Loth,* leur naissance, etc., sont empreintes d'un naturalisme grossier ; c'est ainsi, par exemple, que la mère qui enfante est assise sur un banc et qu'une vieille femme lui tire l'enfant du corps [2].

Dans les nombreuses illustrations de l'*Histoire d'Isaac,* la miniature devient un jeu, un amusement qui enlève au sujet toute signification élevée. Le dessinateur naïf nous offre ici des scènes de voyage, de mariage, d'amour, de naissance, etc. On se trouve reporté au style du XI^e^ siècle, tant par l'éclat des couleurs que par le grand fini des détails ; mais les poses et les gestes sont d'une uniformité désolante et le caractère maniéré des scènes pieuses fait penser au mauvais goût du XIII^e^ siècle.

Tel est aussi le caractère des miniatures de l'*Histoire de Jacob et de Joseph;* ici, toutefois, nous sommes en présence d'une copie grossière d'un ancien original. Joseph mourant est représenté jeune, conformément à l'usage byzantin, qui idéalisait les patriarches. Les miniatures illustrant la *Vie de Moïse* sont infiniment supérieures, soit comme style, soit comme exécution. Le législateur se montre d'abord sous les

1. Dans la *paleia* russe (recueil biblique), n° 210 de l'année 1477, qui se trouve à la Bibliothèque synodale de Moscou, on a intercalé à la page 77 la mention : « Paroles d'Athanase, notre père et pasteur, sur Melchisédec ». La miniature représente un homme sauvage debout devant un ange qui le salue comme un prêtre et ordonnateur en sacrifice.

2. Les Bibles grecques illustrées ayant servi d'originaux à celles de l'Occident, il ne faut pas s'étonner de trouver des détails parfaitement semblables dans les Bibles françaises du XIV^e^ et même du XV^e^ siècle.

traits d'un enfant aux joues roses, ensuite sous ceux d'un adolescent plein de santé. Fait digne de remarque, les premières scènes montrent le beau dessin et le beau coloris propre au XI^e^ siècle ; *les Fléaux de l'Égypte,* au contraire, se distinguent par leur rudesse ; l'artiste les a peints, sans autre forme de procès, au-dessus de Pharaon, qui accourt pour se mettre sous la garde de Moïse.

*Le Passage de la mer Rouge* est, dans le manuscrit n° 746, une copie d'une ancienne miniature, avec toutes les personnifications [1]. Mais dans le manuscrit n° 747 il n'y a plus de figures allégoriques ; la danse classique de Mariam avec les trois jeunes filles s'est conservée dans les deux manuscrits ; mais dans le n° 747 elle a plutôt le caractère d'une extase. Dans les scènes se rapportant au mont Sinaï, les coups de foudre sont figurés sous forme de masques hideux.

La reproduction la plus remarquable d'un dessin ancien est le *Livre de Josué,* avec des miniatures qui semblent être une copie du fameux rouleau de la Vaticane. Dans le n° 746 l'exécution des dessins, qui sont fort compliqués, laisse beaucoup à désirer ; elle est meilleure dans le n° 747, mais les personnifications ont presque entièrement disparu. Josué est représenté, à la fin du livre, sous les traits d'un vieillard, par opposition sans doute à la jeunesse idéale du type de Moïse.

Le *Livre des Juges,* qui ne présente aucun intérêt iconographique dans ses illustrations, n'est qu'un barbouillage puéril.

Pour terminer cette esquisse des principaux traits propres aux deux manuscrits bibliques, il faut faire observer que Winogradsky s'est trompé sur deux points dans l'appréciation qu'il leur a consacrée ; il a eu tort d'attribuer à l'art chrétien primitif des scènes dont la conception et les types ont un caractère byzantin nettement accentué ; il a eu tort, en outre, de s'approprier la méthode de Waagen, qui explique l'inégalité du style et de l'exécution par ce fait que plusieurs miniaturistes y auraient collaboré. Cette inégalité tient bien plutôt aux originaux eux-mêmes, sur lesquels avaient été rédigées les Bibles des VIII^e^

1. Folios 444, 445, 448, 449 et 450. Au folio 442 est représentée la stèle avec bas-relief (scène de la fuite), qui se retrouve également dans le rouleau de Josué.

et IXe siècles ; celles-ci, à leur tour, ont servi de modèles aux copies des Xe, XIe et XIIe siècles.

Le manuscrit de la *Bible commentée* du couvent du Vatopédi, au mont Athos (n° 1), est un fragment de la même composition[1]. C'est un in-8° du XIe siècle, qui s'étend jusqu'au *Livre de Ruth* inclusivement. De petites vignettes à figurines et de nombreuses miniatures rapprochent ce manuscrit de l'*Octateuque* du Vatican. L'exécution est minutieuse, mais les attitudes sont raides, uniformes et sans expression. L'histoire de l'arche sainte est représentée en douze parties correspondant aux douze races, avec des guerriers vêtus de tuniques antiques et représentés jusqu'à la poitrine. Le *Lévitique* et les autres livres sont illustrés d'ustensiles du temple hébraïque ; on y rencontre un grand nombre de motifs du *Cosmas*. Dans le *Livre de Josué,* fils de Nun, nous trouvons les mêmes miniatures réduites avec des personnifications, par exemple, dans la scène de la construction de l'autel : une divinité munie d'une corne d'abondance (feuillets 337, 340), etc. Il en est de même des costumes.

Le début de cette composition de la Bible illustrée se retrouve dans deux feuillets de miniatures (en tout huit compositions) du manuscrit grec de la Laurentienne (*Pentateuque* de Moïse, *Livre de Josué, Livre de Ruth,* Pluteus V, cod. n° 38, in-4° du XIe siècle[2]). L'exécution est très soignée, les couleurs fraîches et éclatantes. Les sujets représentés sont : la Création du ciel et de la terre, celle des animaux, celle des hommes, leur vie dans le Paradis jusqu'au péché originel Quantité de détails et les paysages du Paradis ont des formes microscopiques. Les coursiers et les monstres marins mythologiques, les dieux des vents, placés dans des médaillons, la représentation de l'Ancien Testament, des anges, etc., offrent un mélange de la manière antique et de la manière byzantine

La miniature qui représente *la Création de l'homme* développe la

1. Album photographique de Sebastianow, vol. XLVI, p. 4-66, dans le Musée chrétien de l'Académie Impériale des Arts.

2. Ce manuscrit a été étudié dans le travail de Rumohr sur les origines de la peinture italienne (*Kunstblatt,* 1821), où est reproduite une des miniatures. L'auteur y voit la preuve (p. 30) que l'art byzantin différait de l'art occidental et qu'il exerçait sur ce dernier une grande influence par sa perfection technique.

pensée que nous avons indiquée plus haut : Adam est étendu sur le sol, une gerbe de rayons tombe sur lui du côté droit et il se relève. Ève est créée également au milieu d'un flot de lumière.

Ces Bibles à images ont une importance exceptionnelle dans l'histoire générale de l'art, parce qu'on les retrouve, à partir du XII^e^ et du XIII^e^ siècle, dans les mosaïques byzantines de l'Italie. Mais c'est dans les miniatures que s'est développé surtout le caractère typique des sujets bibliques. C'est là principalement que l'on trouve un grand nombre de sujets puisés dans la *Genèse,* dans le *Pentateuque* et dans l'*Octateuque.* Les mosaïques avec des scènes de l'Ancien Testament, qui décorent les murs de la nef centrale de la Chapelle Palatine de Palerme (1143) et de la cathédrale de Monreale (1182), se terminent par la lutte de Jacob avec le Seigneur (*Genèse,* chap. XXXII). Dans l'atrium qui entoure les côtés ouest et nord de la basilique de Saint-Marc à Venise, la série des mosaïques de l'Ancien Testament finit par la scène où l'eau jaillit du rocher dans le désert[1].

Les fresques de l'église Saint-Paul de Spolète[2] retracent la vie dans le Paradis et l'expulsion d'Adam d'une manière absolument conforme à celle de notre manuscrit. Dans les fresques du Baptistère de Padoue (fin du XIV^e^ siècle), nous voyons une série de scènes de l'Ancien Testament, jusqu'à la lutte de Jacob inclusivement[3]. Le *Manuel de la Peinture,* au contraire (Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς), dont l'auteur est Denis, moine Fourno-Agraphiote[4], ne renferme que fort peu de sujets de cette catégorie ; il ne comprend pas plus de la moitié des scènes de la basilique de Saint-Marc de Venise, et encore dans cette moitié les sujets sont traités d'une manière toute différente.

Ainsi que nous avons déjà eu l'occasion de le faire remarquer, l'art chrétien primitif s'occupait principalement de la *Genèse,* et,

1. Dessins et description de ces mosaïques dans Gravina, *Il Duomo di Monreale,* 2 vol. in-folio, 1859. — Buscemi, *Notizie della Basilica di S. Pietro,* 1840, in-4°. — Meschinello, *La Chiesa ducale di S. Marco,* 3 vol. Venise, 1753. — Ongania, *La Basilica di S. Marco,* etc.

2. Crowe et Cavalcaselle, t. I^er^, p. 71, 72, note 53.

3. Fœrster, *Geschichte der italienischen Kunst,* t. II, p. 497.

4. Didron, *Manuel d'Iconographie,* etc., 1845. Édition allemande de Schæfer, *Handbuch der Malerei,* 1855. Traduction russe de l'archip. Porphyre dans les *Travaux de l'Académie ecclés. de Kiew,* 1868.

par conséquent, il servait de modèle aux miniatures et aux mosaïques byzantines. Or le *Manuel* qui nous occupe ne traite en détail que du *Livre des Juges,* de l'*Histoire de David et de Salomon,* des *Prophètes;* quant aux anciennes scènes bibliques, il ne choisit parmi elles que celles qui ont un caractère symbolique : les trois anges chez Abraham, l'alliance et l'histoire de Jacob, la vision de l'échelle. Les mosaïques dont nous venons de parler ont une grande analogie avec les miniatures, tant au point de vue de la conception qu'à celui de la composition et des types en général ; ce sont partout les mêmes développements fastidieux qui frappent surtout dans les mosaïques de Saint-Marc, où chaque fait est présenté dans toutes ses phases. Nous voyons, par exemple, Noé buvant et ensuite dansant pendant son ivresse, la raillerie de Cham et l'indignation de ses frères ; ou bien encore Dieu appelant Caïn, qui, plongé dans ses réflexions, est assis sur un rocher, puis Dieu lui adressant un discours. Beaucoup de détails analogues reparaissent dans l'histoire de Joseph.

Ainsi s'explique l'absence de scènes idéales et dramatiques, comparables à celles de l'art chrétien primitif, telles que : *le Passage de la mer Rouge, l'Eau jaillissant dans le désert, le Péché originel,* avec les emblèmes du travail, etc. La mosaïque et même la miniature cherchent à suppléer à cette pénurie d'invention au moyen de la reproduction exacte du texte et au moyen d'un certain naturalisme dans les détails de la décoration ; ces naturalistes, toutefois, ne se contentent pas de copier les objets qui les entourent, car les motifs architectoniques, par exemple, consistent en un mélange de formes qui n'ont jamais existé ; quant aux costumes, ils leur conservent leur caractère traditionnel, sauf de légères modifications dans les détails, comme les coiffures, les chaussures, etc. Adam et Ève (mosaïque de Saint-Marc), couchés dans un lit, s'embrassent ; près d'eux, l'inscription : *Crescite,* etc. Plus loin, on passe à Ève l'enfant Caïn ; sur le côté, un serviteur tient un vase rempli d'eau ; inscription : *Hic peperit.* Autre exemple : le Seigneur ordonne à Abraham de partir pour Chanaan ; la mosaïque nous fait assister aux préparatifs de ce départ. La Circoncision est représentée d'une façon plus réaliste encore que dans les miniatures

où nous ne voyons qu'une série de figures grimaçant des pleurs. Ici on procède à l'opération elle-même ; des femmes de la famille entourent l'enfant ou le consolent en le tenant dans leurs bras. Adam, créé, se lève de terre au moment où le Seigneur lance sur lui une gerbe de rayons lumineux (mosaïque de Monreale).

On rencontre ensuite dans ces mosaïques les mêmes sujets apocryphes (Lamech, le serpent à quatre pattes), la même ardeur de prédication, le même symbolisme empreint de rhétorique qu'à l'époque néo-byzantine : le Nil, les quatre cours d'eau saluant le Seigneur, l'éternelle montagne de Sion, avec le jeune Emmanuel et une cohorte d'anges près de la Tour de Babel qui s'écroule et dont sortent quatre groupes de peuples, pour se répandre dans les quatre régions du ciel (mosaïque de Saint-Marc). Le dessin est également copié sur les miniatures, ce qui, étant données les grandes dimensions des mosaïques, produit un effet disgracieux. Noé se rend directement de l'arche sainte sur le mont Ararat, etc.

Faisons remarquer enfin que des ouvrages moins importants de la même époque, tels que les émaux, les bas-reliefs des portes, etc., répètent les mêmes scènes ; le tableau d'autel *(paliotto)* du dôme de Salerne, un ivoire du XI^e^ siècle, représente aussi des sujets puisés dans la *Genèse* jusqu'au déluge inclusivement, dans un style qui rappelle assez les miniatures [1]. Sur la porte du dôme de Monreale, on trouve les mêmes scènes, mais en réduction : Adam est créé par le contact de la droite de Dieu ; *Eva servet Adam ;* elle porte des corbeilles, engendre Caïn et Abel, les nourrit. C'est du naturalisme byzantin pur, quoi qu'en dise Schnaase [2], qui, à l'instar de certains archéologues de l'Italie méridionale, voit dans cette porte je ne sais quelle réaction contre les œuvres essentiellement byzantines. Sans partager le moins du monde cette opinion exagérée et *a priori,* nous ne prétendons pas non plus que toutes ces mosaïques et d'autres spécimens de l'art en Italie soient d'origine byzantine ; certes, nous avons affaire à des

1. Voy. les dessins et la description dans Salazaro, *Studi sui monumenti dell' Italia meridionale, dal IV al XII sec.* Naples, 1874, 5^e^ fasc., p. 33 et suiv.

2. *Loc. cit.*, t. VII, p. 560.

artistes indigènes qui ont travaillé d'après les modèles grecs. Mais, disons-le en passant, cette circonstance fait ressortir davantage l'importance de l'influence byzantine sur l'art de l'Occident, en plaçant la question de l'influence sur le terrain de la réalité.

Avant de terminer cette revue des miniatures portant des traces d'imitation et comprises entre le x^e^ et le xii^e^ siècle, nous devons fixer toute notre attention sur un manuscrit important qui était resté inconnu jusqu'à présent. Nous voulons parler du *Livre de Job* avec les *Commentaires d'Olympiodore ;* c'est un in-folio qui date au plus du xi^e^ siècle et qui est conservé, sous le n° 3, au monastère de Sainte-Catherine, au mont Sinaï. Les miniatures de ce manuscrit nous rappellent autant l'*Octateuque,* que nous avons étudié, que le *Virgile* de la Vaticane ; le texte se compose de deux ou trois lignes au haut de la page, d'une écriture onciale du viii^e^ siècle ; quant aux commentaires du bas, écrits en lettres cursives, ils prouvent que nous sommes en présence d'une copie d'un original déjà ancien. Mais cet original ne se trouve nulle part, et seule la copie nous permet de supposer qu'il a été exécuté au v^e^ ou au vi^e^ siècle et qu'il était presque contemporain de la *Bible* de Vienne.

On y compte en tout vingt-quatre miniatures ; quelques-unes, où l'on aperçoit le diable, sont effacées, et l'une d'elles, représentant la femme de Job à demi nue, a été découpée. Chaque miniature, occupant un feuillet de 0^m^,09 cent., est encadrée par une bordure rouge ; le fond est un paysage antique, et la moitié de l'horizon est comme embrasée par une coloration lilas-pourpre. Tous les sujets se meuvent dans un milieu antique, dont les moindres détails sont indiqués dans le langage plastique conventionnel de l'art ancien.

A l'intérieur d'une tente supportée par des colonnes de marbre bigarré et placée entre deux grands châteaux, Job et sa femme sont assis sur des trônes élevés ; ils causent tranquillement ; l'homme, quoique encore dans la force de l'âge, a déjà les cheveux gris ; quant à la femme, c'est une jeune reine ; sa tête est ornée d'un diadème crénelé et de boucles d'oreilles ; sa tunique blanche est rayée de larges bandes (« clavi ») bleues. Dans la miniature suivante, nous voyons

les fils et les filles de Job ; ces dernières sont des figures purement pompéiennes, les carnations sont d'un ton chaud brun clair. Plus loin, l'artiste étale à nos yeux les richesses de Job : ses troupeaux paissant dans de luxuriantes prairies ; les bergers qui, accompagnés de chiens, donnent la chasse à un lièvre ; les enfants qui se caressent. On assiste ensuite au festin de toute la famille, aux divertissements chorégraphiques des jeunes esclaves, au sacrifice de Job sur l'autel en flammes, enfin, à la destruction de ses richesses et à l'évanouissement de tout son bonheur terrestre.

Ces scènes, de même que la *Bible* de Vienne, renferment une foule de motifs naïfs et amusants ; on dirait parfois de véritables images d'enfants ; çà et là, lorsque l'artiste veut rendre un objet naturel ou un animal quelconque (un chameau, par exemple), son dessin trahit une impuissance absolue.

Par contre, les qualités générales de l'art byzantin apparaissent ici dans tout leur éclat : nous voulons parler de ces figures d'anges dans le style antique, avec l'ovale délicat et gracieux de leur visage, avec leurs vêtements flottants, d'un lilas clair, et leurs rubans blancs passés dans des cheveux châtains. Ce type, si beau ici par sa simplicité et par son élégance classique, paraît assez grossier, même dans la *Bible* de Vienne, et plus grossier encore dans « les messagers » des mosaïques de Sainte-Marie-Majeure, à Rome. Le miniaturiste, en exécutant les anges, est exempt de toutes les bizarreries et de toutes les mièvreries qui caractérisent ces figures au XII^e^ et au XIII^e^ siècle.

Plus tard, à l'époque critique de l'Empire byzantin, le *Livre de Job* devient une lecture d'édification favorite, une source de réflexions sur le savoir-vivre et sur la morale ; entre les mains des théologiens, il fut la base du dogme sur l'alliance de l'Ancien Testament avec le Nouveau et sur le type précurseur du Christ lui-même dans la personne de Job. Aussi les illustrations de ce livre aux XIII^e^ et XIV^e^ siècles, tout en reproduisant les miniatures antérieures, donnent une interprétation nouvelle de la vie de Job, en lui imprimant le caractère d'un conte oriental instructif. Dans notre manuscrit, le miniaturiste insiste tout particulièrement sur l'histoire touchante des malheurs de Job ;

elle sera développée encore plus tard et l'on en cherchera l'application dans les événements d'une époque sombre et troublée. Pour le moment, une seule scène offre un caractère instructif, c'est celle de l'entrevue de Job avec sa femme : celle-ci tend de loin sur un bâton un morceau de pain à son mari, qui exhale une odeur repoussante. La fréquente répétition de cette scène dans les *Bibles,* dans les *Oraisons,* dans les *Calendriers,* etc., prouve que les tendances monacales commencent à dominer.

Outre ces groupes traditionnels des Psautiers historiés et des Bibles illustrées, la seconde période de l'art byzantin offre des productions d'un genre tout différent, qui comprennent surtout les sections suivantes de la littérature théologique : 1° les œuvres des Pères de l'Église les plus estimés dans l'église grecque, comme saint Grégoire le Théologien et saint Jean Chrysostôme ; leurs manuscrits illustrés apparaissent dès le IX^e^ siècle. 2° Les Vies des saints et les *Menées* ou Calendriers des saints (le premier appartient au X^e^ siècle), ainsi que les recueils et les récits de Simon surnommé Métaphraste, rédigés au X^e^ siècle et illustrés plus tard. 3° Les œuvres instructives, telles que *l'Échelle du Paradis,* par Jean Climaque ; les *Homélies sur la Vierge,* par le moine Jacques, du XI^e^ ou XII^e^ siècle. 4° Les *Évangiles illustrés,* soit dans des épisodes isolés, soit dans le Nouveau Testament tout entier. 5° Les *Évangiles à portraits proprement dits,* c'est-à-dire les Évangiles ornés des figures des quatre évangélistes (à cette catégorie appartiennent quelques manuscrits des *Actes des Apôtres* et des *Prophètes,* avec les portraits de leurs auteurs).

Les trois premiers genres sont les plus fréquents, les deux autres sont moins originaux et moins importants, bien qu'on les retrouve dans plusieurs manuscrits de différentes époques.

Le brillant manuscrit de Grégoire le Théologien, à la Bibliothèque nationale de Paris, ne semble pas avoir été imité, du moins il n'a que très peu servi aux illustrations des manuscrits pompeux de cet auteur, qui étaient alors à la mode. Ajoutons que les manuscrits qui, par leur date (XI^e^ siècle ou commencement du XII^e^), paraissent se rapprocher le plus de cet original, se sont bien plus écartés du style réellement ico-

nographique que certains manuscrits du XII^e^ ou du XIII^e^ siècle. Ils sont copiés plutôt sur des modèles intermédiaires, tels que les Vies des saints, « Menaea », etc.

Les manuscrits des *Sermons* de saint Grégoire de Nazianze, postérieurs aux XI^e^ et XII^e^ siècles, constituent donc une catégorie à part dans l'histoire de la miniature byzantine ; s'éloignant sensiblement de l'original primitif du IX^e^ siècle, ils ont un caractère tout particulier. Nous connaissons aujourd'hui huit manuscrits illustrés de ce genre, qui se ressemblent beaucoup et qui sont même quelquefois identiques. Tous semblent procéder d'un original commun.

Le trait le plus marquant de leur illustration est une tendance décorative très prononcée ; les sujets sont entourés d'une bande large et richement décorée ; plus le manuscrit est moderne, plus il s'éloigne de l'original et plus cette bande devient large, plus aussi elle se charge d'ornements lourds et compliqués. Des couleurs éclatantes sans être criardes, des volutes capricieuses, une multitude d'animaux diversement entrelacés, tout, enfin, dans cette ornementation démontre une influence orientale, arabe ou persane. On remarque, en outre, comme un désaccord, comme un contraste dans les idées mises en œuvre ; au milieu de cette ornementation badine et légère, l'expression des types religieux est grave et sombre, comme si le miniaturiste cherchait à les couvrir d'une enveloppe gracieuse et s'efforçait d'être toujours agréable, en dépit de l'ascétisme inhérent aux sujets. Il ne faut pas oublier que l'art byzantin a toujours eu pour base l'antiquité, que son idéal a toujours été double, c'est-à-dire chrétien et païen à la fois, et que ce dernier élément l'a souvent emporté sur le premier.

Le mouvement théologique contribua cependant beaucoup à développer l'iconographie ; s'il ne semble tout d'abord avoir engendré qu'une fastidieuse monotonie, en regardant de plus près, on s'aperçoit que les miniaturistes cherchent toujours le sens intime des faits et qu'ils s'appliquent à le traduire dans leurs compositions. Le caractère lyrique des sujets empruntés aux tirades éloquentes du texte devient dès lors un trait particulier de la peinture religieuse et ouvre des horizons nouveaux à l'art. Les commentaires sans fin sur l'Écriture

sainte développaient en même temps un sentiment de subtilité qui se généralisera plus tard chez le peuple et qui deviendra comme un soutien de la vie intellectuelle au milieu du chaos politique et de la barbarie de la cour impériale.

Le manuscrit des *Sermons* de saint Grégoire le Théologien, inscrit à la Bibliothèque nationale de Paris sous le n° 543, est encore plus important au point de vue iconographique et artistique. On y remarque une profusion de riches vignettes parsemées de fleurs, de feuilles, de flambeaux et de corbeilles. Au haut de chaque vignette (d'après le système usité pour l'ornementation des arcades des *Canons*) se trouve une belle fontaine, figurée au moyen d'une croix, d'où l'eau jaillit dans un bassin ; c'est le symbole de la source de la vie. Tout alentour sont disséminés différents animaux et oiseaux, surtout des tigres, des paons, des cailles, etc. L'artiste semble avoir choisi tous ceux qui se distinguent par des couleurs éclatantes. Les miniatures sont réparties sur trois pages, à raison de deux sur chacune, et sont également bordées d'une bande qui est elle-même rehaussée d'ornements empruntés au règne animal ou végétal.

Premier sermon sur la Pâque *(la Résurrection) :* le Christ, vêtu d'un chiton flamboyant, comme l'ange du Seigneur, descend, en se soutenant sur des ailes[1], dans l'enfer, où les Justes de l'Ancien Testament, gémissant dans les chaînes, le reçoivent avec des prières.

Deuxième sermon sur la Pâque : l'ange du Seigneur, tenant un rouleau ouvert à la main (dans l'art chrétien primitif ce rouleau signifie la révélation du Nouveau Testament), plane dans un nuage, une auréole bleue au front ; il est accompagné d'une cohorte d'anges : c'est *l'Ascension*. L'ange du Seigneur, se précipitant dans les ténèbres de l'Enfer, enchaîne le démon ; sur les côtés, les morts se lèvent de leurs tombeaux, vêtus jusqu'à la ceinture de linceuls bigarrés.

Même symbolisme à propos de *la Pentecôte :* Grégoire le Théolo-

1. L'addition des ailes, quoique tout accidentelle et véritablement monstrueuse en matière d'iconographie, nous révèle les efforts de l'illustrateur pour exprimer la pensée de l'auteur et celle de l'Apocalypse.

gien, accompagné de prêtres et de diacres, pliant un genou devant un autel ou pupitre en marbre vert, dit la messe de la Pentecôte; les sept prêtres sont les sept dons du Saint-Esprit[1].

*La Fête de Noël* est figurée — conformément à l'hymne (ἱρμός) : « Le Christ est né, louez-le, etc. » (ps. CXCV) — par un tableau compliqué de la Naissance de l'Enfant Jésus, où l'on voit des bergers, les Mages, des anges apportant la bonne nouvelle. Cette composition appartient à l'art du VIII[e] siècle; Jean Damascène en fait mention.

*La Création d'Adam* est un parallèle symbolique emprunté au manuscrit n° 510 (commencement du Sermon). Adam et Ève n'ont point de nombril (comme s'ils n'étaient pas nés) et point de sexe (comme innocents encore du péché originel); ce détail sans importance et peu fréquent dans l'art néo-byzantin a donné lieu à des généralisations excessives de la part de Didron[2].

On remarque, en outre, quelques scènes d'apparat, telles que l'installation de l'évêque, la fin bienheureuse d'Athanase, les discours de Grégoire le Théologien[3] et quelques copies de scènes historiques insignifiantes, empruntées au manuscrit n° 510, telles que l'*Histoire de saint Cyprien,* des *Macchabées,* etc.

Cette simple énumération montre suffisamment à quel degré de décadence en arriva l'art du jour où il n'avait plus ni force créatrice, ni mission grave et élevée. A la place de peintures historiques dans toute l'acception du mot, ces *Sermons,* cependant si riches en sujets de toute sorte, n'inspiraient aux artistes que des illustrations banales, des compositions vides de sens. Les défauts du manuscrit sont d'autant plus frappants que le fond en est insignifiant. Toujours le même paysage montagneux parsemé de fleurs; aucun groupement; enfin, des proportions vicieuses, défaut inévitable dans les figures de petites dimensions. Les gestes, les poses et les mouvements sont trop raides[4].

1. Voy. sur le symbolisme de la Pentecôte le travail de M. Félix Clément dans les *Annales archéologiques,* t. XI, p. 10 et suiv.

2. *Manuel d'Iconographie,* p. 78. Rem.

3. Un évêque est toujours représenté vêtu d'un πολυσταύριον, c'est-à-dire chasuble d'évêque. Voy. Siméon de Salonique dans Goar, *Euchol. gr.,* p. 113. Voy. aussi Ducange, *Glossarium græcum,* pl. 8.

4. Labarte s'est laissé éblouir par l'éclat de ces miniatures; il trouve même que les figures ont

Il faut reconnaître, par contre, que les initiales sont intéressantes, car c'est la première fois qu'on essaie de les décorer au moyen de sujets puisés dans le manuscrit même, comme *la Résurrection,* les évêques, les anges, etc.; contrairement aux formes anthropomorphiques du Nord, les figures sont ici enclavées dans les contours de la lettre.

Une importance bien plus grande au point de vue iconographique doit être attachée au troisième manuscrit grec de la Bibliothèque nationale de Paris (n° 550), qui contient un choix de *Sermons* de Grégoire le Théologien. Ce manuscrit est aussi richement décoré que le 543; sa décoration est peut-être même plus brillante. Les figures sont également petites; mais comme le manuscrit appartient à une époque postérieure (il date de 1262), il n'a pas attiré l'attention au même degré. Et cependant, le contenu en est des plus intéressants. Les miniatures sont renfermées dans des vignettes, dans des arcades de portiques ou dans des cadres ornés de différents entrelacs très gracieux, qui ont beaucoup d'analogie avec les arabesques de l'Alhambra; quant au sujet même, il ne joue qu'un rôle secondaire. Les figures, peintes dans un espace étroit, avec un fond d'or, ont un grand caractère iconographique, et la miniature se transforme quelquefois en un véritable tableau de sainteté. Ce caractère n'est nullement modifié par les dessins d'animaux, tels que lions, léopards, griffons ailés, renards et brebis, même une chasse à l'ours, etc. Parfois on rencontre un combat d'animaux domestiques avec des bêtes féroces, scène qui contient souvent un sens symbolique (voy. le combat entre loups et griffons dans le discours sur Julien [1]). A cette ornementation appartiennent encore des palmes symboliques chargées de fruits que viennent becqueter les oiseaux, ainsi que des initiales remarquables. Ces dernières

beaucoup d'expression; elles sont parlantes, dit-il; il prétend, enfin, y découvrir une tentative de justesse anatomique. (*Histoire des arts industriels*, t. III, p. 56.)

1. Nous répondrons aux adversaires de l'explication symbolique de l'ornementation animale que les animaux peuvent bien avoir ici un sens général : ils indiquent les Vices et les Vertus. On n'a pas besoin, d'ailleurs, de voir un symbole dans chaque détail. Les Physiologues ou Bestiaires partaient de l'Est, d'Alexandrie, pour s'en aller en Occident, à travers la Syrie et Byzance. (Voy. Pitra, *Spicilegium Solesmense,* t. III, p. LV, LXI et suiv.) Voy. aussi l'ouvrage de Cahier et Martin, *Mélanges d'Archéologie,* t. II, édit. arm. trad., p. 106 et suiv.

forment généralement une abréviation schématique des illustrations du texte : la descente du Saint-Esprit, Basile le Grand sur son lit de mort, un évêque avec un encensoir (lettre 2), le Baptême, etc.

Mais il existe aussi des initiales avec des figures d'animaux que les savants ne trouvaient jusqu'à présent que dans les manuscrits septentrionaux du Moyen-Age; citons un léopard avec une patte en l'air, un personnage couronné, monté sur un dragon, des animaux et des oiseaux groupés de différentes manières, suivant les contours de la lettre, etc., en un mot tout ce qui constitue cette ornementation fantaisiste que les archéologues considèrent comme un apanage de l'art occidental et qu'ils qualifient improprement de « style roman ».

Aussi bien ces figures contiennent-elles peut-être le prototype (car d'où viendrait-il?) de cette ascension fantastique d'Alexandre de Macédoine, qui a été tout récemment l'objet de savantes recherches d'après les sculptures du Moyen-Age [1]. Nous y apercevons, en effet, deux figures s'embrassant et emportées vers le ciel sur un char qui est attelé de deux aigles; plus haut encore on voit s'envoler une figure : c'est probablement la représentation symbolique de l'âme prenant son essor vers le Paradis [2]. On peut constater une certaine analogie avec les sculptures du Moyen-Age dans les Sirènes, les personnifications des Vents et des objets ou scènes de la vie journalière; c'est ainsi qu'on voit, par exemple, des personnages se balancer, grimper sur les arbres, etc. On rencontre des détails symboliques semblables dans les miniatures mêmes. La moitié d'entre elles (on en compte en tout 18) représentent des cérémonies religieuses, des évêques prêchant, saint Cyprien et la Vierge tenant des croix (dans le style des mosaïques de Saint-Marc de Venise), puis la fin bienheureuse de l'évêque en présence du peuple qui prend congé de lui (chœur de l'église). Les visages ont une apparence vieillote; sillonnés de rides, garnis d'une longue

1. Cahier, *Nouveaux Mélanges d'archéologie;* Paris, 1874, in-4°, p. 165-180. *Annales archéologiques,* t. XXV, p. 141 et suiv. C'est dans un mémoire de M. Julien Durand que se trouve reproduit pour la première fois un dessin de ce sujet.

2. D'après l'ancienne croyance chrétienne qui a permis à Grégoire le Théologien de comparer le Christ à un oiseau, dans son discours aux Juifs. Voy. Martigny, *Dictionnaire* (oiseaux, aigle), et Meliton, édit. Pitra, *Spicilegium Solesmense,* t. II, p. 480.

barbe et d'un grand nez, ils se font en outre remarquer par leurs lèvres serrées; partout des formes étriquées ont remplacé la grande tournure de l'original. Le frontispice nous montre le *Crucifiement* d'après une tradition assez récente : le Christ a les hanches recouvertes d'un drap transparent; son corps, légèrement plié, est d'une maigreur extraordinaire, et le visage d'une rigidité cadavérique; les yeux sont fermés et les paupières baissées; sur les côtés se tiennent saint Jean et la Vierge.

*La Résurrection,* qui, chez les Byzantins, est généralement représentée par la *Descente aux enfers,* est traitée ici d'une façon assez originale. C'est une composition en neuf parties, car l'artiste ne s'est sans doute pas senti de force à réunir toutes les péripéties de l'action dans un ensemble harmonieux. Au milieu, on aperçoit le Christ ressuscité, en tunique blanche, ayant sauvé de l'enfer Adam, Ève, David et Salomon; de côté, l'Église sur la terre est représentée par Marie avec des apôtres et des saints. Dans le bas se trouvent les morts, ressuscités dans des cercueils, et parmi eux deux figures tenant des cierges; dans le haut, quatre archanges et deux anges allant à la rencontre du Messie. Dans les cadres enfin, des personnages en prière, vêtus de tuniques blanches, et les personnifications des quatre Vents qui signifient que la gloire de la Résurrection se répand dans le monde entier.

La miniature de *l'Ascension* offre le même caractère : le Christ dans une « gloire » bleue et habillé d'une tunique d'or se trouve au milieu d'une foule d'anges, également vêtus de tuniques d'or et s'élevant vers le ciel; au-dessous, Jean le Théologien et Grégoire.

Dans la scène de la *Descente du Saint-Esprit,* on remarque, au milieu des apôtres rangés en demi-cercle, deux figures bien connues : présentant le Kosmos (l'univers), un roi portant un *stemma* et une ceinture rehaussée d'or et de pierres précieuses; l'autre, un esclave, en chemise blanche; ces deux personnages causent entre eux. Ordinairement, le roi est seul, assis, et tient sur ses genoux un long drap sur lequel sont posés douze rouleaux qui indiquent les douze apôtres. La première de ces interprétations, qui se rapproche beaucoup plus du

récit de l'événement tel qu'il est relaté dans l'histoire des apôtres (chap. II), offre un caractère historique; quant à la seconde, elle a un sens allégorique et appartient à une époque postérieure[1].

Le peintre a transformé le « triclinium » de la scène[2] en un édifice à coupole, dénué de tout goût; quant à la place que le roi et le valet occupaient sur ce triclinium, elle est remplie par une porte singulièrement sombre; cette faute semble avoir déjà été commise au x^e^ et au xi^e^ siècle.

*La Naissance du Christ* a pour spectateurs deux bergers, l'un jeune et l'autre vieux.

Mais il en est une parmi ces miniatures qui se distingue par un grand sentiment poétique : c'est celle qui sert d'illustration au discours sur « la nouvelle Résurrection ». Dans un charmant frontispice tout orné d'arabesques, et placé au milieu d'un champ octogonal composé d'entrelacs très originaux, se trouve un jeune berger (le martyr Mamas) glorifiant le Seigneur; il porte une besace attachée sur ses épaules; tout alentour sont groupés des cerfs; la lettre tracée, à côté de lui, montre ce même berger qui trait une biche; dans le ciel on aperçoit le Christ jusqu'à la poitrine. Le miniaturiste voulait ainsi résumer la pensée de l'orateur et la traduire d'une manière plus expressive; notamment en ce qui concerne la fête du dimanche, il s'est efforcé d'interpréter fidèlement le texte[3] qui dépeint cette solennité à la manière antique, en faisant intervenir des bergers et des laboureurs qui jouent du chalumeau et chantent des chansons. D'après une idée populaire, qui avait cours dans la littérature du temps, ce berger serait le martyr Mamas, dont parlent Basile le Grand et aussi Grégoire le Théologien dans son discours contre Julien.

C'est après le manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris qu'il

1. Voy. les observations générales sur les images saintes, par le prof. Bousslaiew, dans le *Recueil de la Société archéologique russe*, année 1866, p. 102.

2. Un triclinium semi-circulaire avec la place bien indiquée des sièges de la Cène, comme dans la mosaïque de l'église S. Apollinare nuovo, de Ravenne. (Rohault de Fleury, *loc. cit.*, t. II, pl. 7, 2.) On trouve des exemples plus anciens dans les catacombes : Bosio, *Roma sotterranea*, p. 391, 447.

3. Εἰς τὴν καινὴν κυριακὴν, chap. X : Νῦν οὐρανὸς διαυγέστερος, νῦν ἥλιος ὑψηλότερος... Ἄρτι δὲ ποιμὴν καὶ βούκολος ἁρμόζονται σύριγγας καὶ νόμιον ἐμπνέουσι μέλος, etc. Et aussi chap. XI : Πάντα Θεὸν ὑμνεῖ, etc. Voir plus bas les miniatures d'une autre illustration des *Sermons* de saint Grégoire.

faut placer le remarquable manuscrit des Λόγοι de saint Grégoire de Nazianze, qui est conservé à la Bibliothèque du couvent Sainte-Catherine, au Mont Sinaï (n° 339, gr. in-folio). Ce manuscrit remonte au XI^e^ ou au XII^e^ siècle. Il ne contient que douze miniatures, dont dix entièrement terminées et deux simplement indiquées au trait; mais il surpasse celui de Paris par la richesse et le goût de sa décoration. Le volume s'ouvre par une miniature d'apparat qui représente le prédicateur lui-même écrivant ses sermons au milieu du portique d'une église à cinq coupoles, ornée d'arcades, de tours et d'exèdres qui s'entr'ouvrent. En haut, dans la voûte de l'abside, on aperçoit la Mère de Dieu tenant son enfant sur son sein. En bas, parmi les substructions, sont placées deux fontaines symboliques et deux petits ciboires qui s'ouvrent du côté d'une balustrade donnant sur des jardins — image du Paradis ouvert par les sermons du saint.

Les miniatures servent d'introduction aux *Sermons* et sont placées au milieu de cadres dorés. Les sujets sont traités d'après une règle depuis longtemps établie, et il est difficile de trouver dans les dessins quelque chose de nouveau au point de vue iconographique. Ainsi, dans *l'Ascension,* le Christ est représenté sous les traits du jeune Emmanuel donnant sa bénédiction, dans une auréole bleue ovale *(mandorla),* qui est soutenue par quatre emblèmes. Dans le bas, à côté du texte, on aperçoit de nouveau *l'Ascension;* le Christ y est remplacé par un ange entouré d'une armée céleste aux lances terminées par une étoile.

Mais le mérite principal de cet ouvrage consiste dans le grand nombre d'initiales historiées qui ornent, non seulement le commencement des *Sermons,* mais aussi chaque alinéa. Les lettres sont de l'ordre *zoomorphique,* avec un mélange de formes végétales (tiges, branches verdoyantes couvertes de fleurs) et de fruits que viennent becqueter les oiseaux. Comme toujours, dans la décoration purement byzantine, la lettre ne représente pas seulement l'animal immobile, mais remuant, sautant, se sauvant devant les chasseurs, en un mot, des scènes de la vie des animaux. La première place appartient au serpent, dont les courbures s'adaptent si bien aux formes variées des lettres; le corps de ce reptile est couvert de taches parallèles, rouges,

jaunes ou blanches ; ses circonvolutions sont variées à l'infini. Il faudrait voir l'original lui-même et pouvoir admirer ce travail fin et inimitable, véritable écrin d'émaux, pour pardonner au miniaturiste la pénurie de ses idées. Quelques scènes où l'on voit des serpents luttant avec des oiseaux, des griffons, etc., ont une signification symbolique, mais peu claire. L'artiste a paru se préoccuper plutôt de la morale que du symbolisme. Le loup, le renard faisant mille tours, les chiens, les cerfs, les boucs embarrassés par leurs cornes dans la lutte, le dromadaire, l'ours dansant (lettres ψ, φ), la cigogne rêveuse, les colombes amoureuses, voilà les principaux motifs de cette ornementation. La lettre K se compose d'un centaure tenant un luth entre les mains ; la partie inférieure de son corps a la forme du corps du léopard. La lettre T nous montre la figure énigmatique du nain à la face de lion ; il est accroupi et différentes branches lui sortent de la bouche. On rencontre cette figure en Phénicie, en Égypte, ainsi que dans les terres cuites et amulettes grecques. Plusieurs lettres se composent de singes qui jouent du violon, qui se regardent dans une glace, soufflent dans un tube ou boivent du vin : autant de figures satiriques, sans doute[1]. Ajoutons que les lettres sont finement rehaussées d'or et que le manuscrit semble avoir été exécuté dans l'île de Lemnos[2].

Le manuscrit enluminé de Grégoire de Nazianze (XI^e siècle), à la Laurentienne (16 oraisons ; in-4°. Pluteus VII, codex 32), est d'un style moins riche et n'a pas d'ailleurs le même caractère que le manuscrit précédent ; une série d'illustrations résume, pour ainsi dire, chaque sermon considéré au point de vue extérieur ; c'est ainsi qu'à propos du discours sur saint Cyprien on voit un martyr qui parle de son triomphe à saint Grégoire ; l'évêque écrit comme les évangélistes ; Grégoire le

1. Pour trouver le premier spécimen de ce genre zoomorphique, il faudrait comparer les dessins analogues des manuscrits latins du IX^e siècle. Consultez surtout la *Bible de Noailles* (Bibliothèque nationale de Paris, n° 6, lat.), dans laquelle il y a des initiales exactement semblables à celles des manuscrits grecs des X^e et XI^e siècles : F est un paon auquel deux renards font la chasse ; O, deux paons courbés, etc. Si, comme l'affirme avec raison Labarte (*loc. cit.*, t. III, p. 127), la fantaisie du calligraphe joue ici un rôle prépondérant, les sources du genre sont évidemment les mêmes.

2. Une note en caractères d'or dit : Ἀφιερώθη ἡ παροῦσα βίβλος τῇ μονῇ τῆς παντανάσσης καὶ ἁγίας Θεοτόκου τῇ ἐν τῇ νήσῳ τῆς ἁγίας Γλυκερίας, παρὰ τοῦ καθηγουμένου τῆς βασιλικῆς μονῆς τοῦ Παντοκράτορος τοῦ μοναχοῦ κυροῦ Ἰωσὴφ τοῦ Ἁγιογλυκερίτου.

Théologien et Grégoire de Nyssa, qui est venu chez lui, s'inclinent jusqu'à terre et croisent humblement les bras. L'interprétation du *Baptême* ne manque pas d'intérêt ; par une conception théologique, le Christ et le peuple sont baptisés en même temps ; deux figures représentent, l'une la Mer, qui se retire, l'autre le Jourdain, qui afflue (Ps. CXIII, 3)[1]. Dans la *Mort de saint Athanase,* deux anges portent son âme sur une couverture, etc.

Les illustrations du manuscrit de la Bibliothèque synodale de Moscou du XI^e^ ou XII^e^ siècle [in-folio, n° 61 (LXII)][2] sont encore plus réduites. Elles sont d'un beau travail, mais fort dégradées. Toutes les scènes de martyre sont copiées d'après des modèles antérieurs, surtout d'après le *Ménologe* de la Vaticane. Dans *la Résurrection,* l'ange annonçant la bonne nouvelle est représenté au milieu d'une auréole ; au-dessus de lui se trouve le Christ dans toute sa gloire, — image de la divinité éternelle, — telle que la voulaient les tendances théologiques de l'art.

Citons encore, dans cette catégorie, le manuscrit de la Bibliothèque du Mont-Sinaï (n° 347, in-12), d'une écriture très fine, avec de petites initiales en or et des illustrations charmantes. Les carnations, d'après le style en usage à la fin du XII^e^ siècle, sont d'un ton olivâtre, les vêtements bruns ; les peintures se détachent en conséquence, pour ainsi dire, par morceaux du fond d'or. Le naturalisme grossier de la décadence, qui n'a rien de commun avec la nature, arrive quelquefois à des effets bizarres et ridicules. Cela tient à ce qu'il considère la nature comme une scène où s'étalent nos vices, et qu'il croit, par conséquent, faire œuvre pie en la défigurant. Aussi, parmi les miniatures servant de titre et représentant saint Grégoire occupé de ses études ou de ses sermons, nous voyons ce saint pêcher littéralement à la ligne les âmes au fond de la rivière ; deux homuncules sont même déjà pendus à son hameçon.

Enfin, le manuscrit n° 463 in-folio[3] de la Bibliothèque du Vatican

1. Voy. Busslaïew, *Aperçu général sur l'iconographie des images saintes russes,* p. 97.

2. Voy. le catalogue de cette Bibliothèque, par l'archevêque Sabbas.

3. D'Agincourt, attribuant, on ne sait pourquoi, à ce manuscrit l'importance qu'il n'a pas, a reproduit son unique miniature et toutes les initiales dans ses *Peintures,* pl. 49, 2, 3 ; mais les décalques sont insuffisants ; c'est ainsi, par exemple, que le Jourdain manque dans la scène du Baptême.

(XI^e siècle) offre un exemple très curieux des illustrations réduites à un cadre aussi restreint que possible. Chaque composition est renfermée dans une lettre. Le style en est mauvais, les vêtements sombres et les draperies ont une grande roideur. C'est la fin de la peinture et le commencement de la calligraphie.

On trouve un manuscrit exactement semblable à la Bibliothèque du Mont-Sinaï, sous le n° 346, avec des initiales véritablement microscopiques ; la lettre N représente le Christ bénissant les douze apôtres ; la lettre M, les trois Pères de l'Église, etc.

Mais cette rédaction illustrée des Oraisons de saint Grégoire était-elle unique? Voilà la question qui se présente à nous en présence de deux manuscrits précieux, se trouvant tous deux (ce qui permet de les confronter) à la Bibliothèque nationale de Paris (n° 533 et Coislin 239), tous les deux du même format (in-4°) et de la même date (fin du XII^e siècle).

Le manuscrit n° 533 se distingue par la richesse de la décoration et le nombre de ses miniatures; plusieurs figurines remplissent les marges; ce sont toujours des images de saints, des scènes réduites. L'autre manuscrit présente des compositions pareilles à celles qui ont été décrites plus haut, intercalées dans les initiales. Il contient en outre des miniatures placées au commencement des sermons, d'un type iconographique bien connu et peu intéressant après ce qui a été dit plus haut.

Mais en même temps, au milieu de chaque manuscrit et précisément dans les deux sermons les plus éloquents — celui εἰς τὰ φῶτα ou sur le Baptême et l'autre εἰς τὴν κυριάκην ou sur la Résurrection — nous rencontrons l'illustration complète empruntée de la mythologie grecque (sur le Baptême, ms. n° 533) : la mère se réjouissant de voir son enfant, qu'elle apporte à son mari; le berceau de Jupiter enfant entouré des corybantes agitant les cymbales, la danse frénétique des Phrygiens nus devant l'idole de Rhéa, les scènes de la vie de Perséphoné, des Argonautes, Orphée, Bacchus trônant et montrant son sexe, etc. Pour le passage : Οὐδὲ Ἀφροδίτης πορνικὰ μυστήρια, le minia-

turiste représente la naissance de la déesse : on la voit nageant au milieu du lac et tendant les mains vers un phallus, qui tombe du ciel. Les monstres créés par l'imagination obscurcie du Moyen-Age, les cynocéphales, les hommes cornus, etc., sont appropriés au culte païen; par exemple les derniers au culte d'Isis (leurs figures se trouvent dans les Psautiers populaires). La science anatomique, condamnée comme une magie occulte et affreuse des païens, est présentée aussi dans la scène curieuse des trois Mages violant un cadavre.

Mais outre ces scènes superstitieuses, l'œuvre contient des idylles charmantes, illustrant le thème principal — le Printemps (sur la fête de la Résurrection) : nous voyons dans tous deux (celui de la collection Coislin est plus riche) un pêcheur, un homme se baignant, un autre travaillant dans la vigne, le pasteur jouant de la flûte; le laboureur lui-même quitte son dur travail et découpe une flûte dans une branche; un marchand d'oiseaux, ayant disposé ses cages, se couche sous la tente et suit attentivement les ébats des oiseaux qui voltigent autour d'elles, en tenant le fil qui doit fermer les portes des cages; le gardien des abeilles découvre ses ruches (?), etc.

Certes, on pourrait fort bien supposer que les deux manuscrits ne font que reproduire un original richement illustré, original aujourd'hui perdu. Mais les différences mêmes qu'ils offrent entre eux ne nous prouvent-elles pas que nous sommes bien loin de connaître à fond la miniature byzantine et ses ressources?

# CHAPITRE VIII

Suite de l'histoire de la miniature byzantine pendant le second Age d'or. — Les Ménologes — Les Vies des Saints. — L'Échelle du Paradis. — Les Homélies sur la Sainte Vierge. — Les Évangiles illustrés.

Nous avons trouvé, même dans les miniatures servant d'illustrations aux Oraisons de saint Grégoire le Théologien, des scènes de martyre et des sujets empruntés à la vie ou à la mort des saints ; rien n'était plus conforme au caractère lyrique et sentimental de ces ouvrages. Cette tendance chez les artistes correspond dans la littérature théologique à la genèse de différents genres, tels que les biographies isolées des saints, les recueils de biographies, les Ménologes (c'est-à-dire les biographies disposées dans l'ordre des jours de l'année) ou calendriers ecclésiastiques, etc.

Le fameux *Ménologe* de la Vaticane est le plus ancien manuscrit en ce dernier genre [1] ; il a été écrit et décoré pour l'empereur Basile II Porphyrogénète (976-1025). De même que les anciennes *Menées* contenaient surtout les biographies des martyrs locaux, de même ici les martyrs tiennent une place plus importante que les apôtres, voire que les prophètes. Pendant le règne du même empereur Basile II, Siméon le Métaphraste fit un recueil colossal de vies des saints, exposées sous sa direction, d'après toutes les rédactions possibles de l'Orient et de l'Occident [2]. La vie de Siméon lui-même est racontée par un biographe sincère et enthousiaste ; le collectionneur de biographies des saints avait goûté par la pensée toutes les douceurs des

1. L'archimandrite Serge, dans son nouvel ouvrage : *Calendrier ecclésiastique complet de l'Orient* (t. I^er^, p. 5), range le *Ménologe* de la Vaticane au nombre des *Prologues* ou *Synaxares*, c'est-à-dire des recueils de biographies classées d'après les jours de l'année. Cet auteur fait remarquer d'ailleurs que ces dénominations ont été souvent confondues.

2. Voy. Rambaud, *l'Empire grec au X^e^ siècle. Constantin Porphyrogénète*, Paris, 1870, chap. V, p. 92-104. Voir plusieurs articles du savant byzantiniste russe, le professeur Wasiliefsky, dans le *Journal du Ministère de l'Instruction publique*, partie CCXII, section II, p. 379-437.

martyrs et des anachorètes, et serait devenu leur égal par la sainteté. C'est au cours des XI^e^ et XII^e^ siècles qu'on trouve le plus grand nombre de manuscrits exécutés en Grèce, en Italie ou en Asie Mineure[1], et renfermant, soit des biographies isolées de saints, soit différents recueils, tels que les *Martyrologes,* les *Légendes,* les *Menées,* etc. Les biographies y sont classées par ordre de dates, soit des *Ménologes,* où ces biographies sont très abrégées, soit, enfin, de simples recueils dans le genre de nos calendriers. Plus tard, on divisa d'après le contenu des ouvrages : βιβλία μοναχικά, ἐξοδιαστικά, γεροντικά, πατερικά, etc.

Au IX^e^ siècle apparaît le type illustré, dont le plus ancien spécimen jusqu'ici connu est le fameux manuscrit de la Vaticane. Précieux entre tous les manuscrits byzantins, ce volume est peut-être l'unique modèle du genre[2]. Son importance historique réside dans les deux faits suivants : 1° il réunit toutes les ressources de l'art de l'époque et nous représente la technique de l'art byzantin dans toute sa perfection ; 2° il se résume en un schema qui a fixé l'art de l'âge suivant. Si l'on confine l'art byzantin à la période comprise entre le IX^e^ et le XIII^e^ siècle, on doit reconnaître que ce manuscrit en est le principal représentant ; les plus savants iconographes de l'Occident (Didron, Guénebault, Cavalcaselle, Piper, Schnaase, etc.) se sont toujours plu à invoquer son témoignage comme une source du plus pur byzantinisme. Ce qui rend, en outre, le *Ménologe* de la Vaticane particulièrement intéressant et remarquable, c'est que ses illustrations ont un fondement historique ; elles ont été exécutées à une époque connue de nous, sous le règne de l'empereur Basile II Porphyrogénète[3], et nous connaissons aussi les artistes qui en sont les auteurs. Nous possédons la moitié des

1. Ces manuscrits sont énumérés dans l'édition de Fabricius, *Bibliotheca græca,* t. X, p. 141 et suiv., rem. L'arch. Serge, dans l'ouvrage que nous avons cité plus haut (t. I^er^, p. 21 et suiv.), fait observer que les calendriers ecclésiastiques grecs ont été recueillis surtout au cours des IX^e^, X^e^, XI^e^, XII^e^ et XIII^e^ siècles, et c'est au X^e^ siècle, au commencement de la « période Stoudite », dit l'auteur, qu'on en a recueilli le plus grand nombre.

2. Apporté de Constantinople à Ludovic le More, ce manuscrit a été acquis ensuite par le pape Paul V. 2 v. in-fol., n° 1613. Reproductions dans l'édition du cardinal Albani, *Menologium Græcorum jussu Basilii imperatoris græce olim editum,* etc. 3 vol. in-fol. Urbin, 1727.

3. Ce manuscrit est dédié à un Basile quelconque ; le cardinal Baronius suppose que c'est à Basile le Macédonien; mais, comme dans la dédicace l'empereur est appelé ἥλιος τῆς πορφύρας B. τὸ θρέμμα τῆς ἁλουργίδος, Allatius a indiqué Basile II. Ughelli (*Italia sacra,* t. VI, p. 1019) a confirmé cette opinion qui depuis a été adoptée par tous les érudits.

miniatures pour le semestre qui s'étend de septembre à février ; il y en a autant que de feuillets, c'est-à-dire 430 ; elles ornent chacune la moitié d'un feuillet, l'autre étant occupé par le texte.

A cet ouvrage monumental semblent avoir collaboré les meilleurs miniaturistes de l'École impériale, de véritables artistes et non pas des moines calligraphes ou des calligraphes amateurs. Il a été divisé en plusieurs parties, c'est-à-dire en plusieurs cahiers, mais tout semble prouver qu'il a été exécuté au même endroit et en commun. On rencontre souvent des feuillets qui sont illustrés des deux côtés par le même artiste ; souvent aussi on peut constater le contraire. Les artistes qui ont régulièrement marqué leur nom sur le côté des miniatures s'appellent : Pantaléon, Michel Blachernite, Siméon Blachernite (du nom sans doute du district des Blachernes), Michel le Jeune ou le second (probablement de la même localité), Minæus, Nestor et Georges. Ce qui prouve qu'ils ont dû travailler ensemble, c'est que leurs noms alternent sans cesse ; tantôt, chacun d'eux ne peint qu'un feuillet et il est suivi d'un autre ; tantôt, tel d'entre eux remplit plusieurs feuillets, à la suite, Siméon par exemple, surtout à la fin du manuscrit.

Malgré une grande égalité dans le travail, qui est exécuté d'après un mode déterminé, il est facile de distinguer çà et là plus de soin, plus d'habileté, plus de perfection. Au point de vue du choix des types et comme conception, Pantaléon et Siméon l'emportent sur les autres ; le dessin de Michel l'aîné a plus de fini, plus de correction, son coloris plus d'éclat ; Michel le jeune travaille vite et avec une certaine hardiesse, mais aussi avec négligence, et ses couleurs sont troubles ; l'ouvrage de Nestor est d'une faiblesse enfantine[1]. En somme, la manière de ces différents artistes est la même : ils recherchent tous la beauté extérieure ou plutôt la grâce et l'élégance, un ensemble de couleurs éclatantes, la variété dans le dessin des vêtements, le réalisme dans les scènes terribles ou cruelles, le lyrisme dans la glorification des saints. Tels sont les traits qui caractérisent chaque miniature, le moindre détail de ce manuscrit.

1. Labarte (*op. laud.*, p. 62) trouve que les meilleures productions sont celles de Pantaléon et de Nestor.

Les fonds d'architecture avec leurs coupoles, leurs portiques en marbre, aux mille couleurs, leurs aqueducs gigantesques, leurs cariatides, leurs villas aux toits plats garnis de parapets, leurs maisons à deux étages avec des colonnades ouvertes dans le haut, évoquent les splendeurs de Constantinople. On sent que les auteurs sont exclusivement préoccupés de la magnificence de la décoration et des costumes.

Dans les scènes de martyre qui constituent les trois quarts des compositions, nous voyons toujours la figure officielle du bourreau, vêtu d'une courte veste qui ne descend que jusqu'aux genoux, aux manches bien retroussées (parfois les manches manquent); il porte un pantalon et des bottines; sur ses épaules est jeté un manteau ou une chlamyde attachée avec une fibule. Malgré l'uniformité de ce costume, qui est forcément splendide comme il convient à un bourreau, on ne peut pas trouver deux figures vêtues exactement de la même façon, tant les auteurs ont mis de soin à varier le dessin, les couleurs, les ornements des tissus et l'agencement des tons. Cette crainte de fatiguer le spectateur par la monotonie se fait sentir également dans la décoration architectonique.

Quant aux facteurs les plus importants de l'illustration, ceux où se manifeste la personnalité de l'artiste, c'est-à-dire la conception et, comme conséquence, la composition, ils manquent absolument d'originalité. Un naturalisme mesquin dans les dessins assez compliqués de sujets évangéliques, les scènes sanglantes du martyre (toujours le même supplice sous forme de décapitation), enfin des allégories fastidieuses alternent sans cesse avec des scènes d'apparat, des processions, des prières, diverses solennités religieuses. On y voit des séries entières de saints, de saintes, évêques (le miniaturiste choisit principalement les membres du haut clergé), toujours debout dans une attitude de cérémonie, au milieu d'un portique dont les arcades sont voilées par un grand rideau, et qui représente un temple; ce motif de décoration figure déjà, je le rappelle, dans les mosaïques de Salonique et de Ravenne.

Ces miniatures, d'un aspect monumental, et dans la donnée qui signifiait dans l'ancien art chrétien le triomphe de l'Église et de ses

serviteurs, ne sont donc qu'une répétition des mosaïques. Il y a vraiment quelque chose de choquant dans cette tendance à vouloir transformer ces figures immuables de la grande peinture en une sorte d'imagerie pittoresque.

Le paysage est traité comme un morceau indépendant de l'ensemble; il s'ensuit que la composition finit par perdre son caractère de relief. Les scènes de martyre sont toujours représentées au milieu de montagnes; sur les côtés, çà et là, des troncs sans tête, en arrière des martyrs priant; au centre, l'exécution du principal patient.

Le miniaturiste, soucieux de la perfection extérieure, a recours à divers artifices pour déguiser la banalité de son sujet et lui imprimer au moins un intérêt accessoire. Prenons le premier feuillet où est représenté Siméon le Stylite : derrière un grillage, au-dessus d'une colonne de porphyre, on aperçoit le buste de l'ascète dans son « cubuclion » (coiffure de moine); des habitants de la ville apportant de la nourriture s'avancent vers lui; un moine le regarde d'un air pensif, un laïque exprime son émotion; le gouverneur coiffé d'un turban (la scène se passe en Syrie) se prosterne devant la colonne. La note lyrique ou sentimentale, qu'il est si facile d'imiter, domine toute la conception dramatique. Si par hasard une scène d'apparat est animée par un détail dramatique quelconque, cela tient uniquement au texte, par exemple lorsque le prétendu moine Smaragde se révèle à son père sur son lit de mort.

Les artistes de ce temps s'attachent constamment à observer le *canon,* dans la composition, comme dans le choix des types. Ceux-ci sont en général fort médiocres, sans caractère individuel et sans originalité; c'est d'ailleurs toujours le même motif : un long nez recourbé sous la longue ligne des sourcils, un front ridé, les lèvres minces, mais pendantes aux deux extrémités. Le visage ovale a un air maladif; dans les figures jeunes, il est encadré d'une chevelure châtaine (les Byzantins aimaient les cheveux roux, rouge-marron ou blond clair); les personnages âgés ont au contraire des cheveux d'un noir bleu, aux reflets d'acier, ou grisonnants; la barbe est toujours courte, mais large et touffue. Les pommettes sont généralement très saillantes, le front

est bas chez les gens du peuple, mais haut et chauve sur le devant chez les Pères de l'Église, les évêques et les maîtres. La physionomie, malgré sa raideur ascétique, offre une expression de calme et de résolution; le regard est dirigé de côté, d'après la manière traditionnelle des prophètes (il en est de même dans les manuels russes). L'expression de l'humanité et de la piété est d'une grande sécheresse, ou bien elle est affectée et douceâtre; la cruauté et la sauvagerie des bourreaux sont, par contre, très caractéristiques. On rencontre çà et là une attitude à l'antique, lorsque, par exemple, l' « himation » couvre la partie droite du corps tandis que la main gauche le retient et que la droite apparaît pour faire le geste de la bénédiction grecque. Dans les draperies des saintes, on remarque un geste absolument opposé aux données plastiques de la statuaire antique : dans celle-ci, depuis Junon jusqu'à la matrone romaine, la main droite retire le voile du visage (c'est le geste de la jeune fille qui se montre à son fiancé); dans l'art byzantin, au contraire, la femme se couvre le visage (c'est le geste de la femme qui se voue à la vie monacale).

Si l'on compare les types des saints en général à ceux du *Ménologe,* il faut reconnaître que ce dernier en contient beaucoup qui sont mieux appropriés à la situation des personnages; leur costume (bien qu'il ne soit pas national) est conforme à la tradition qui d'ailleurs est rigoureusement observée, même en ce qui concerne l'âge attribué à certains prophètes ou apôtres, tels sont : Jonas (22 septembre), Habacuc, Malachias (3 janvier), Michée (5 janvier), Ananias, Osias, etc., etc. (Osias, Joel et d'autres sont gris dans notre original [1].) Les saints Nicétas et Babylas sont également jeunes [2]; enfin Arethas, Artemios, Démétrius de Salonique, Gervais, Protais et d'autres guerriers adolescents ne figurent pas avec leur costume de guerriers, en raison de leur grande sainteté.

Les sujets de l'Évangile, malgré leur naturalisme assez compliqué, ont une certaine simplicité qu'on ne retrouve pas dans l'art de l'époque

1. De même dans le *Manuel* du moine Denys, ce qui s'explique par ce fait que sa composition est postérieure. (Didron, *Manuel d'Iconographie*, p. 138-312.)

2. *Ibid* p. 319-334.

ultérieure et ont un intérêt historique. *La Conception de la Vierge* (« Syllepsis ») est représentée sous forme d'embrassement, c'est-à-dire comme une conception corporelle, sans détails apocryphes; le *Synclites* ou l'assemblée de la Vierge, *la Présentation au temple, la Circoncision* ne sont encore entourés d'aucune mise en scène pompeuse. *L'Adoration des Mages* est séparée de *la Nativité;* un ange conduit les rois dans la caverne où la Vierge est assise avec l'Enfant Jésus. Dans *le Baptême* deux hommes causent derrière saint Jean-Baptiste, ce sont deux futurs apôtres. Le « Synclites » de saint Jean-Baptiste est simple comme ses discours. Une hache se trouve au pied de l'arbre. La *Découverte de la tête de saint Jean,* au contraire, est accompagnée d'une grande pompe. *La Purification de la Vierge* est célèbre par la frayeur d'un enfant qui se penche vers la Mère de Dieu [1]. Sous la date du 16 janvier, *la Délivrance de saint Pierre* est remplacée par la *Translation des chaînes de l'Apôtre à Sainte-Sophie de Constantinople.*

Çà et là des réminiscences de l'art chrétien primitif tant au point de vue des formes qu'à celui de la composition; citons, entre autres, l'archange devant Josué, fils de Nun, l'épée nue dans la main droite, le fourreau dans la gauche; la figure de Josué est une copie du rouleau de la Vaticane. Dans *la Fuite en Égypte* (26 décembre), on voit, devant la porte de l'Égypte (représentée comme une ville), une figure de femme avec une couronne et une tunique sans manches; elle tient un drap pour recevoir l'enfant. Nous retrouvons la même figure, la poitrine nue et portant pour inscription « Égypte », dans la Chapelle Palatine [2]; elle reçoit les fugitifs qu'elle salue de la main droite.

Signalons, en outre, dans le *Ménologe,* plusieurs détails antiques ou remontant à l'art chrétien primitif : des sarcophages à bas-reliefs, des idoles nues avec une ceinture aux hanches et un sceptre à la main, représentant la jeune divinité, des tuniques avec *bulles* et *clavi* montant jusqu'à la poitrine, un *labarum* dans la main de l'archange,

1. MM. Crowe et Cavalcaselle, dans leur *Storia della Pittura in Italia,* 1875, t. I^er^, p. 473, signalent le même détail dans les fresques de Giotto, à Padoue.

2. Voy. le dessin dans Buscemi, *Notizie della Basilica di San Pietro;* Palerme, 1840, in-4°, pl. 16.

une copie de l'ancienne image d'Emmanuel dans la main de l'impératrice Théodora (11 février) qui a remis en honneur l'adoration des images saintes, enfin l'attitude de l'adoration chez les femmes saintes, etc.

Le *Ménologe* de la Vaticane a sa continuation dans un manuscrit de la Bibliothèque synodale de Moscou, qui comprend quatre calendriers ecclésiastiques pour les mois de février et mars. Ce manuscrit, in-folio, inscrit sous le n° 183 (chez Matthæi, n° 184), date du XI^e^ siècle; il a été apporté du Mont-Athos. On compte cinquante-sept miniatures [1] qui, par la composition, par le style, par le dessin, par la technique, par les couleurs et par les costumes, bien qu'elles soient moins luxueuses (notamment les manteaux des serviteurs), mais tout aussi soigneusement variées, se rapprochent beaucoup du *Ménologe;* la ressemblance même est telle qu'on ne peut s'empêcher de regarder ces miniatures comme une copie directe de cette partie du manuscrit de la Vaticane, dont nous ne possédons plus que le texte. La copie n'a pas, cela va de soi, le même éclat ni la même richesse de coloris, ni des fonds d'or aussi brillants; le dessin aussi est plus faible, l'exécution moins soignée, les figures plus petites; une gouache sèche et mal appliquée se crevasse sur un parchemin raboteux; parfois les contours sont indiqués par des traits noirs. Dans la composition, on remarque des mouvements et des attitudes que l'artiste a exagérés pour les rendre plus expressifs.

Un manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris (n° 1561 gr.) nous offre un fragment considérable de la même composition. Il est du XII^e^ siècle et contient le calendrier grec pour le mois de janvier. Les vingt-trois miniatures du texte, de la même grandeur et du même style que celles de la Vaticane, sont d'une exécution très négligée, bien que ce travail soit évidemment la copie d'un bon original du XI^e^ siècle. Les contours sont épais et sans aucun modelé. Le dessin est souvent une simple enluminure sans ombres et sans effets de lumière; beaucoup de détails ont dû perdre leur coloris primitif; les proportions ne sont pas exactes et les types sont encore plus sombres; les « chitons » ont souvent une nuance olive et les autres vêtements

1. Elles sont brièvement énumérées dans le catalogue de l'arch. Sabbas, p. 106.

sont d'un ton bleu verdâtre. Ce changement dans les types prouve que dès le IX^e^ siècle l'art se trouvait déjà sur la pente funeste qui le conduisit plus tard à une décadence irrémédiable.

Comparons, pour nous en convaincre, quelques sujets du manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris avec ceux du calendrier du Vatican. L'assemblée des soixante-dix apôtres n'est qu'une masse compacte de personnages bénissants, où trois seulement se distinguent des autres. Cette fête ne se trouve pas encore dans le manuscrit de la Vaticane; dans le manuscrit qui nous occupe, le prophète Malachias[1] est déjà vieux et bénit; dans le *Ménologe* il est jeune et imberbe et tient un rouleau ouvert; c'est une figure vivante. Saint Jean-Baptiste est représenté au milieu d'un paysage, comme un ermite; cette représentation date du XII^e^ au XIII^e^ siècle; elle est conforme aux tendances ascétiques de cette époque (on connaît les images de ce saint, où le Précurseur dans le désert contemple sa propre tête placée dans un plat); à la place de cet épisode le *Ménologe* nous offre une scène de prédication. Sainte Dominique tient une croix devant elle : dans le manuscrit de la Vaticane, nous la voyons en prières, éclairée par un rayon de lumière venant de la droite du Seigneur, image d'une vie de piété. Théodose porte une longue barbe à la façon des moines du Mont-Athos, Macaire est couvert de sa chevelure toute grise; Éphrasius et d'autres ont une physionomie sombre; Stratonicus est vêtu d'un costume byzantin et Hormilius porte des habits de diacre blancs. Dans le *Ménologe,* non seulement Théodose, mais même Macaire ont le simple costume de moine, toutefois sans « cubuclion », et portent une barbe courte. L'apôtre saint Pierre, les pieds liés, se trouve dans une prison, mais il est assis sur un trône et bénit de deux doigts[2].

Le manuscrit a réduit ses illustrations aux proportions d'un schema de l'original et a diminué ainsi la valeur intrinsèque de ses types. Ceux-ci s'éloignaient en même temps de plus en plus de la vie réelle

1. Le texte du *Ménologe* de la Vaticane présente ce prophète comme type angélique : *erat enim decoro aspectu, egregia forma,* etc., *a judaeis Angelus est appellatus... Menologium,* 3 janvier, t. II, p. 80.

2. Les saints Athanase, Cyrille, Silvestre, Maxime, Clément, bénissent de la même manière dans le manuscrit.

pour revêtir un caractère à la fois plus dogmatique et plus expressif; le style, la manière, très développés par chaque artiste, deviennent ici un modèle, une loi générale, et certaines formes revêtent déjà un sens spécial. Plus un signe distinctif quelconque tranchait sur l'ensemble de l'ouvrage et plus on s'efforçait de l'entourer d'une série de détails naturalistes, afin de mieux attirer ainsi l'attention et de tenir en haleine l'enthousiasme religieux. Ainsi, pendant qu'un saint, aux habits sombres, offre le type du parfait ascète, son entourage fait penser au Paradis perdu et promis, ce ne sont que paysages aux couleurs éclatantes, qu'architecture fantastique agrémentée de divers objets d'une beauté classique, etc.

Un manuscrit grec du XI^e^ siècle, également à la Bibliothèque nationale de Paris (n° 580), contient, lui aussi, un recueil de biographies (de Métaphraste) s'appliquant à la moitié du mois de novembre, à partir du 17. Les miniatures, divisées en trois rangées, représentent des saints sur un fond brun foncé. La technique, dans la manière du X^e^ siècle, ne manque pas de qualités; le coloris est assez vif. Les saints, groupés dans une donnée cérémoniale, sont entourés de diacres. Saint Pierre d'Alexandrie est en habits sacerdotaux, il descend les marches d'une magnifique maison; l'Enfant Jésus lui apparaît dans le ciel, etc.

Les miniatures du calendrier d'octobre, à la Bibliothèque synodale de Moscou (n° 175, chez Matthæi, n° 177), ressemblent beaucoup au manuscrit précédent. Chaque biographie est ornée d'une vignette au commencement et à la fin. On y remarque toute une série de petites figures d'hommes et de femmes tenant de la main droite une croix et ouvrant la main gauche pour prier. L'évêque Denis l'Aréopagite, décapité (feuillet 28), porte lui-même sur un plat sa tête entourée d'une auréole; deux autres évêques, ses disciples, et le bourreau le montrent du doigt. Généralement le martyre est représenté au commencement de chaque biographie, et le triomphe à la fin.

Certains recueils de Vies des saints, dont les illustrations ont quelque chose d'épique, rappellent davantage le *Ménologe* de la Vaticane. Dans le nombre, deux manuscrits d'un contenu identique sont particulièrement dignes d'attention; ce sont : celui de la Bibliothèque

nationale de Paris (n° 1528[1]; du XII[e] ou plutôt du XI[e] siècle), et celui de la Bibliothèque synodale de Moscou (n° 9, de l'an 1063). Ce dernier comprend douze miniatures répandues un peu partout, tandis que dans le premier manuscrit elles forment les vignettes. Waagen a raison de dire de celles-ci qu'elles appartiennent encore à la bonne période[2]; en effet, nous y retrouvons toutes les qualités des miniatures du XI[e] siècle : des tons roses et bleus très délicats, des physionomies jeunes d'une beauté antique, à l'ovale plein, légèrement modelé et bien expressif; à côté, quelques traces de la manière byzantine postérieure; toutes les formes architectoniques, le paysage et les détails sont les mêmes que dans le *Ménologe* de la Vaticane. Ce qu'il y a de typique dans ce manuscrit, ce sont les scènes de martyre, notamment la décollation : le saint est toujours représenté penchant pieusement la tête en avant; il s'avance comme pour indiquer qu'il va avec ardeur au devant de la mort, et tient lui-même le plat pour recevoir sa tête.

Le n° 1528 de la Bibliothèque nationale de Paris renferme des illustrations de la vie d'Arsène le Grand (texte par Théodore Stoudite et Siméon le Métaphraste), son départ pour Constantinople, l'éducation des enfants de l'empereur, histoire pleine de détails d'une exécution peu habile. Les prophètes peuvent rivaliser avec ceux de l'original de la Vaticane; ils ont une certaine expression de dignité, d'énergie majestueuse et de jeunesse, et le milieu architectonique où ils se trouvent ne manque pas de charme. On trouve en outre dans ce volume des détails intéressants sur l'histoire de l'image du Christ dite du roi Abgar; le roi tient cette image et on distingue assez bien qu'elle ne rappelle pas en aucune façon celle du Latran; le Christ est représenté de profil ou plutôt de trois quarts, il a une barbe courte à la façon de la mosaïque du mausolée de sainte Constance, à Rome.

Quant au manuscrit de la Bibliothèque synodale, il se distingue par de fort intéressantes lettres ornithoïdales. Une lettre de ce manuscrit représente Julien dévoré par le dragon d'enfer, avec l'inscription : ὁ Παραβάτης.

1. Recueil des récits de saint Métaphraste, in-4°, pour les mois de mai, juin, juillet et août.
2. *Kunstwerke zu Paris*, t. II, p. 228.

A cette catégorie se rattache le manuscrit enluminé du *Martyrologe* de Siméon le Métaphraste (*British Museum*, n° 11870, grand in-folio), contenant un fragment du recueil de Siméon pour le mois de septembre. Les magnifiques illustrations de ce manuscrit représentent, sous forme de petites vignettes, les sujets du *Ménologe*. Mais les types s'éloignent déjà beaucoup de ceux de l'original; le corps maigre, les vêtements d'une couleur foncée, aux plis droits, de longues barbes grises, une bouche étroite et serrée, indiquent que nous sommes en présence d'un travail du XII^e^ siècle. On constate en même temps deux manières : l'une ancienne, par la composition et par l'éclat des couleurs du paysage; l'autre nouvelle : c'est la manière iconographique dans toute sa sévérité. Le naturalisme grossier de la physionomie des martyrs fait que la tristesse et la souffrance s'y reflètent distinctement.

Les épisodes qui se rattachent à la première manière sont : le triomphe du martyr Anthémios de Nicomède, en cinq médaillons; Dioclétien, la tête ceinte d'un nimbe jaune, envoie chercher le martyr dans le désert; puis viennent le supplice de la roue et la décollation; l'artiste s'est plu à peindre avec soin les petites fleurs et l'herbe du désert. Ailleurs, on écorche Babylas, évêque d'Antioche. Quelques biographies sont illustrées dans l'ordre suivant : scène chez le gouverneur ou chez l'empereur insistant auprès du martyr pour qu'il embrasse le paganisme et qu'il sacrifie aux idoles, puis la torture au milieu d'un paysage montagneux hors de la ville, et enfin le dernier supplice. Un détail naturaliste à remarquer : les têtes coupées sont d'une pâleur cadavérique. Deux miniatures représentent des femmes saintes tenant une croix de la main droite et ayant la main gauche ouverte, la paume tournée en dedans. Ce motif est commun au XII^e^ et au XIII^e^ siècle, et la preuve c'est qu'on le rencontre dans toutes les mosaïques des voûtes de Saint-Marc, à Venise, que celles-ci représentent des martyrs, des confesseurs, des évêques, des lévites, des prophètes, des patriarches, des apôtres ou des saintes, etc.

Ces mosaïques ne sont pas fort intéressantes d'ailleurs au point de vue de l'histoire de l'art, car les figures y ont des attitudes d'apparat; les costumes byzantins et traditionnels y pèchent par leur grande

uniformité; les traits des physionomies sont insignifiants ou outrés, enfin le dessin est généralement fort négligé. Mais elles offrent, par contre, un certain intérêt au point de vue iconographique; elles rappellent en effet beaucoup la manière dont on représentait anciennement les saints dans l'Église grecque, et à cet égard elles mériteraient une reproduction satisfaisante.

Le Calendrier qui accompagne l'Évangile (Apracos [1]) dans le manuscrit du XII^e^ siècle (du XI^e^, d'après d'Agincourt), à la Bibliothèque du Vatican (n° 1156), constitue le dernier anneau de cette chaîne [2]. C'est un manuscrit magnifique et très richement orné; il est écrit en caractères d'or et renferme une série de miniatures du style byzantin postérieur qui ne laissent rien à désirer au point de vue technique, mais qui sont d'une conception faible et de formes schématiques. Le martyr Sozon garde un troupeau sur un monticule; il est vêtu (comme Moïse dans le manuscrit de Cosmas) d'un chiton rouge à bandes d'or. Plus loin, un évêque, officiant à l'autel, bénit un groupe de personnes qui prient; c'est la préparation à la Pâque; l'évêque est probablement Grégoire le Théologien. C'était l'époque de la constitution définitive des cérémonies ecclésiastiques; plusieurs de ces fêtes étaient temporaires et disparurent plus tard; telle est, par exemple, celle du jour où le Christ a délégué ses pouvoirs aux apôtres, le jour de la réunion du Christ avec ses disciples, le jour de l'arrivée en Béthanie, etc. Les miniatures suivent ces différentes solennités. Dans la scène de *la Nativité,* on voit Hérode étonné et, devant lui, son scribe ou secrétaire inscrivant sur un registre Joseph et Marie sa femme, qui se tiennent debout près de lui [3].

La scène de *l'Arrivée du Christ en Égypte* (19 mai) est copiée sur celle du *Ménologe.* Puis le commencement de *la Prédication du Christ* (1^er^ mai) : au milieu d'une table en demi-cercle, sur laquelle est un

1. Voy. sur cette coutume de placer des calendriers à côté des Évangiles grecs le travail cité plus haut de l'arch. Serge, p. 68 et suiv. Mais le manuscrit dont nous parlons n'était pas connu de l'auteur.

2. Voy. d'Agincourt, *Peinture,* pl. 57.

3. Voy. ce sujet apocryphe parmi les mosaïques de l'ancien monastère de Chora, aujourd'hui mosquée de Kahrijé-Djami, à Constantinople, dans notre livre : *les Églises byzantines et les Monuments de Constantinople.* Odessa, 1886, p. 190, pl. 32.

livre avec sept cachets, sont assis un jeune maître et cinq Juifs en vêtements bariolés ; à côté, Joseph et Marie. Mais la plupart des miniatures représentent des saints dans le style iconographique, qui ne diffère en rien de celui du *Ménologe* de la Vaticane.

Ajoutons à cette catégorie deux manuscrits illustrés de la Bibliothèque du Mont-Sinaï, pauvres d'idées et d'une exécution très sèche. Le premier, catalogué sous le n° 500, contient les *Vies des Saints* pour le mois de novembre et appartient à la fin du XI^e^ siècle. Le frontispice contient une croix au milieu de roses et d'autres fleurs, avec l'inscription suivante placée tout alentour : κόσμος πέφυκα τῆς παρούσης πυξίδος. Le sujet de la miniature, au début, est plus intéressant : saint Cosme et saint Damien font sortir de la bouche d'un paysan un serpent, qui se glisse dans l'intérieur de l'homme pendant son sommeil. Des médecins guérissent le pied d'un chameau, qui montra sa reconnaissance en découvrant les dernières volontés des saints (ils demandaient, comme on sait, à être ensevelis ensemble, ce qui fut fait).

Le second manuscrit sinaïtique (n° 512) du XIII^e^ siècle renferme les *Vies des Saints* pour le mois de janvier.

Nous verrons par l'analyse des miniatures qui servent d'illustration à cette catégorie de scènes de l'Évangile comment le nouveau mouvement religieux s'est reflété dans l'art, ce mouvement qui créa les statuts des couvents et fixa définitivement le calendrier chrétien. Le premier résultat de cette révolution fut la consécration des jours de fête du Seigneur et de la Vierge, circonstance qui influa beaucoup sur le choix des sujets iconographiques. A partir de ce moment, la peinture se subordonna, en effet, généralement à l'iconographie ; l'originalité disparut en raison inverse, et l'on en vint à répéter sans cesse les mêmes thèmes. Le même mouvement se fit sentir dans le domaine de la littérature ecclésiastique ; on vit naître alors cette quantité de « Louanges », de « Doutes », de « Questions », de « Lettres », etc., où les auteurs concentraient tout ce qu'ils trouvaient de légendes pieuses, mêmes apocryphes, pourvu qu'elles fussent instructives. Ces menus écrits, destinés à l'édification théologique et très répandus dans les masses, étaient surtout nombreux au temps des Iconomaques et

remplaçaient, entre les mains des principaux représentants de la littérature théologique, les discours des anciens chefs de l'Église. La plupart d'entre eux roulaient, naturellement, sur les différentes questions se rattachant à la vie de la Vierge; ils traitaient aussi d'une série de légendes[1] sur les événements qui précédèrent la naissance du Christ, de ce qu'on appelle le Proto-Évangile et de l'Évangile de Joseph dans sa jeunesse, qui date des premières années de l'Église chrétienne et a eu une grande influence sur le développement de l'art.

Au IVe siècle, des orateurs et des écrivains tels que saint Cyrille, saint Grégoire de Nysse et saint Jean Chrysostôme engagèrent une polémique très vive avec les Nestoriens en faveur de l'adoration de la Vierge. Cette polémique se poursuivit au Ve et au VIe siècle; de cette époque datent des épîtres, des discours, des dissertations sur l'adoration de la Vierge, par Proclus, patriarche de Constantinople († 446), et Hésychius de Jérusalem († 428). Mais ces idées générales d'adoration ne deviennent une réalité dans le rituel orthodoxe que sous Justinien, lorsqu'au nom de la Vierge (θεομήτηρ, θεοτόκος, πονολυτρία, etc.) on vit s'élever une quantité de temples magnifiques[2]. La fête de l'Annonciation de Marie ne remonte qu'au VIIe siècle; celle de la Purification au VIIe; la popularité et l'importance de cette fête tiennent beaucoup à sa coïncidence historique avec le jour de la délivrance de la peste[3].

L'ère des Iconoclastes et celle qui la suivit immédiatement ajoutèrent à cette tendance générale une analyse dogmatique. Le patriarche saint Germain (jusqu'en 730), Tarasius (jusqu'en 806) et Jean Damascène, ne se contentant pas de tirades banales, telles que les panégyriques, etc., faisaient à leurs auditeurs une sorte de cours sur les différents événements de la vie de la Vierge et sur leur signification. Des ouvrages généraux, par exemple la dissertation du moine Épiphane (VIII-IXe siècle) « sur la véritable mère de Dieu et la sainte Vierge », furent répandus à un grand nombre d'exemplaires copiés avec des sup-

1. Éditions connues : Fabricius, *Codex apocryphus*, et Thilo, *Codex apocryphus Novi Testamenti*, t. Ier, 1832.

2. Procope, *de Ædificiis*, t. Ier, 3e édit. Dindorf, p. 184. Codinus, *de Ædificiis*, édit. Niebuhr, p. 107.

3. Muralt, *Chronographie byzantine ;* voy. Hypapanté, p. 134, 183.

pléments sur les images miraculeuses[1]. George, métropolitain de la Nicomédie (IXe siècle), dans sa correspondance avec Photius, Jean, moine d'Eubée (VIIIe siècle), et Jacques, moine du couvent de Coxynobaphos, écrivent sur la Conception de la Vierge; Germain, Taraise, George, le même Jacques et l'empereur Léon le Sage († 912) traitent de la Présentation. La Nativité de la Vierge est étudiée par André de Crète, qui avait souffert pour l'orthodoxie sous le règne de Constantin Copronyme, et par les mêmes patriarches, Léon et Nicétas, évêques de Paphlagonie (fin du IXe siècle). L'Annonciation a pour exégètes André de Crète et Germain, à la suite de saint Jean Chrysostôme et de Grégoire de Néo-Césarée, qui contribuèrent beaucoup à élucider ce fait si important dans l'ancienne iconographie chrétienne. Enfin, sur l'Assomption de la Vierge (tradition qui, on en a la certitude aujourd'hui, ne se rencontre que dans un texte apocryphe) il existe une série de dissertations et de chants dus aux premiers Pères de l'Église : Damascène, André de Crète (quatre homélies), Germain (deux), Léon, Modestus, patriarche de Jérusalem (VIIe siècle) et d'autres plus tard. George de Nicomédie et le moine Jacques traitent même « des doutes de Joseph et de sa conversation avec Marie » au sujet de sa conception[2]. Saint Germain, en sa qualité d'ardent défenseur du culte de Marie, parle de son entrée miraculeuse dans le cénacle. Ce culte se trouve être en même temps fixé au point de vue du cérémonial, qui a toujours eu une importance particulière dans l'art.

Il est tout naturel qu'un ouvrage qui est un recueil d'écrits ou de légendes apocryphes sur la vie de la Vierge ait eu une importance exceptionnelle. L'auteur en est Jacques, moine du couvent de Coxynobaphos, que nous avons déjà mentionné ; au cours de six homélies, il développe tous les récits et toutes les légendes sur la vie de la Vierge

1. Fabricius, *Bibliotheca græca,* t. VIII, p. 258 et suiv. Un autre Épiphane, évêque de Chypre, a écrit sur le même sujet au VIIe siècle. (*Ibid.*)

2. Ne peut-on pas expliquer ce « doute » par l'attitude pensive de Joseph dans l'interprétation donnée à cette époque à la naissance de Jésus? Sa méditation indiquerait le sens miraculeux de cette naissance. Cette attitude extraordinaire a été remarquée par le professeur Busslaïew, dans le *Recueil de la Société,* etc., p. 31-32. L'original dit : « Joseph se couvre d'une main et s'appuie sur l'autre »; dessin : *ibid.*, pl. 4. Mais l'explication la plus simple serait d'y voir Joseph sommeillant, parce que c'est la nuit que la scène doit nous présenter.

jusqu'à la naissance du Christ. Les copies de cet ouvrage sans miniatures se trouvent dans les Bibliothèques de Vienne[1], de Moscou[2], etc. Plus célèbres sont les manuscrits illustrés de la Bibliothèque du Vatican (n° 1162, in-folio) et de la Bibliothèque nationale de Paris (n° 1208, petit in-4°). Ce dernier est une copie directe du premier ; on en peut conclure qu'il en a existé plusieurs répliques[3].

Ces miniatures renferment beaucoup de sujets qui furent traités plus tard dans l'iconographie byzantine ou servirent de modèles pour des compositions identiques, soit dans l'art byzantin, soit dans l'art occidental. Les compositions du triptyque du Vatican (Musée chrétien[4]) répètent jusque dans les moindres détails, mais dans une manière italienne, certaines compositions de ces manuscrits (voy. plus bas). Quant aux séries de fresques représentant les épisodes de la vie de la Vierge, par Giotto (« Madonna dell' Arena », à Padoue), par Taddeo Gaddi (chapelle Baroncelli dans l'église Santa Croce, à Florence), ainsi que les dessins et fresques de Niccolò da Modena, d'Angelo Gaddi, etc., nous y constatons souvent, outre l'analogie du sujet, qui provient de la même source, l'influence indirecte de l'original byzantin. Il est incontestable, néanmoins, que le style de ce manuscrit, qui comprenait 57 miniatures, différait beaucoup des compositions dramatiques des maîtres italiens ; sur ces 57 sujets, 10 seulement ont été traités par ces derniers.

Au point de vue technique, les deux manuscrits ont la même valeur ; dans les deux, les miniatures ont conservé l'éclat de l'exécution, les couleurs brillantes (rose, bleu, rouge) et des formes typiques bien accentuées. Mais le manuscrit de la Vaticane présente une somme de travail beaucoup plus considérable ; les figures y sont grandes, tandis que

1. Lambecius, III, cod. XX, 4, p. 96. VIII, p. 692, 697.

2. Mattei, p. 26, n° 10 (IX).

3. L'époque où vivait l'auteur n'est pas exactement connue. D'Agincourt parle du XII^e siècle sans indiquer aucune source. Voy. Labarte, pl. 87, Explication. Montfaucon attribue à ce Jacques quarante-trois lettres adressées à Irène-Auguste, femme d'Alexis Comnène (1081-1126), pour défendre la divinité du Saint-Esprit, et pense que ces lettres ont été écrites avant la lutte sur l'origine du Saint-Esprit. D'après Kollar, ce Jacques aurait été archevêque de Bulgarie. Voy. Fabricius, *Bibliotheca græca*, t. IX, p. 637; voyez aussi Lambecius, Kollar, t. I^er, p. 699. Voy. sur cette lutte au XIII^e siècle l'ouvrage de M. Troïtzky : « *Arsenius* », dans « les *Lectures chrétiennes* », 1871, p. 601 et suiv.

4. D'Agincourt, *Peinture*, pl. 113.

celles du manuscrit de Paris sont raccourcies, ce qui produit un effet désagréable. Outre le type byzantin général, il faut remarquer ici le type particulier de saint Jean-Baptiste ; c'est le visage sec et émacié d'un ascète aux cheveux crépus ; ce type reparaît souvent chez les prophètes, les patriarches en extase et les saints en général. On relève, en outre, un autre type, plus digne et plus vénérable, peut-être une imitation des types de Joseph et de saint Pierre (on n'y trouve plus cette vivacité nerveuse dans les traits, transmise par les iconographes byzantins primitifs) ; ce type s'applique généralement à tous les vieillards pieux. L'expression a disparu, la composition est compliquée, embrouillée, et l'artiste, qui doit être un moine, peint d'après une idée préconçue, sans trop se préoccuper de la beauté plastique. Souvent une grande miniature ne contient que des figures en haut, tandis que la partie inférieure est occupée par un paysage rempli de rochers soigneusement découpés, de fleurs et de plantes de toutes sortes. Parfois l'espace libre est occupé par des anges qui s'envolent dans diverses directions ; il serait difficile de trouver un détail symbolique et un sens particulier quelconque. N'est-ce pas une idée naturaliste que de faire entrer, par exemple, dans l'Annonciation de Marie, l'archange par la fenêtre ! Des détails de ce genre et des détails aussi naïfs n'ont jamais constitué la véritable iconographie. Aussi ces deux manuscrits, et surtout celui de la Vaticane, sont-ils loin de mériter des éloges, malgré le grand luxe de leurs miniatures ; l'art est rabaissé ici au rôle d'un vulgaire passe-temps.

La miniature initiale du manuscrit de Paris contient un portrait des évêques Jean Chrysostôme et Grégoire le Théologien, ainsi que de l'auteur, le moine Jacques. Cette page manque dans l'original de la Vaticane, ce qui prouve que celui-ci a pu être peint du vivant de l'auteur, car le manuscrit de Paris date lui-même au plus tard de la fin du XII^e^ siècle.

Dans les deux manuscrits, la première miniature représente *l'Ascension,* sous le portique d'un temple à cinq colonnes; sur le côté, on voit, dans le profil des nefs, David et Isaïe (pour la première fois dans le type du saint Jean-Baptiste), avec des rouleaux ouverts, consi-

dérant d'un air enthousiaste la réalisation de leurs prophéties. Cette idée de la rédemption du monde, sous la forme de l'ascension solennelle du Seigneur, joue un grand rôle dans la tradition russe et néo-byzantine.

La première miniature de l'homélie sur la Conception nous montre une Assemblée ou « Sénat » de la Sainte Vierge (ἡ εἰς τὴν ἑορτὴν σύγκλητος παντὸς τάγματος, dit l'inscription ordinaire en vermillon). C'est, nous l'avons déjà dit, une composition créée à cette époque, conforme aux fêtes et cérémonies du temps et aux idées formalistes des commentateurs des Pères ; c'est ainsi que l'ardent Denis l'Aréopagite se plaisait à comparer la hiérarchie ecclésiastique aux innombrables échelons de la hiérarchie céleste. La Vierge est assise sur un trône, entourée d'un cortège d'anges, d'évêques et de prêtres en chasuble blanche, à bandes noires et à « epitrachelia » d'or (d'abord saint Jean Chrysostôme, Grégoire le Théologien, Basile[1]); on remarque en outre dans cette suite des moines (Onuphre), des empereurs, des dignitaires. (David est vêtu de l'ancien costume byzantin, Constantin du nouveau, c'est-à-dire l'un d'une chlamyde, l'autre d'un « saccos » avec des « lorons ».) On remarque enfin des commandants d'armée et des sous-commandants, des femmes, des jeunes filles, toutes avec des « tablions » et de grandes couronnes garnies de perles. Toutefois, les personnages du premier plan sont seuls finis avec soin.

*Les Prêtres refusent les présents de Joachim.* La première miniature est empruntée à la légende apocryphe sur la Conception de Marie. Joachim et Anne, tenant des cassettes à la main, s'avancent rapidement au devant du grand prêtre, exprimant ainsi leur vif désir de remplir leur devoir; mais Issachar repousse leur offrande, car, ne s'étant pas conformés à la loi d'Israël, ils ont perdu le droit d'offrir des présents.

*Prière de Joachim* (προσευχή), lamentation dans le désert pendant quarante jours et quarante nuits. Le désert est parsemé de fleurs. On aperçoit Joachim qui gravit une montagne, puis il prie, écoute l'ange,

1. A partir de ce moment, les trois évêques sont toujours représentés ensemble (mosaïque de la Chapelle Palatine). On connaît l'histoire de l'apparition et de leur fête commune.

et enfin descend dans le désert. Dans le bas, un fleuve et des bergers; les uns se déshabillent, les autres nagent. Les figures de Jor et de Dan[1], se précipitant du haut de la montagne, se réunissent pour ne former qu'un seul fleuve; l'une est représentée par un homme jeune, l'autre par un vieillard, tous deux avec une longue chevelure flottante et un tuyau rouge ou pourpre placé sur les épaules et livrant passage à l'eau.

*La Prière de sainte Anne* et *la Salutation* (ἀσπασμός). Anne affligée (δύο θρήνους ἐθρήνει), accompagnée de sa servante Judith, vêtue d'habits de fête, comme au jour du Seigneur, se rend dans un jardin qui brille de fleurs multicolores (plus tard dans sa maison près d'un prie-Dieu) et s'y abandonne à tout son chagrin. Elle trouve près d'une fontaine le nid d'un moineau et écoute les reproches d'un ange qui lui montre l'oiseau nourrissant ses petits. Plus haut, la sainte, très émue, embrasse Joachim qui revient et lui communique les paroles de l'ange. Joachim et Anne sont invariablement nimbés[2].

L'illustration de *la Naissance de la Vierge* donne lieu à une série fort intéressante de scènes symboliques remarquables pour cette époque et qui ont un certain caractère de mysticisme : le Départ de Jacob pour la Mésopotamie, chez Laban (ὁ ἀποχαιρετισμός), est représenté en trois parties correspondant à l'heureux voyage de Joachim dans le désert; tous deux, après avoir obtenu la grâce du Seigneur, rapportent le bonheur à la maison. Ces illustrations monacales semblent contenir en elles une leçon sur l'utilité de la retraite, sur le bonheur dans la solitude et dans la prière. Jacob prend congé de son parent, passe le Jourdain et s'y baigne, il voit l'échelle dans un songe.

*La Naissance de Marie* et *l'Assemblée* (« synclitos ») *des Philarques d'Israël* (Proto-Évangile, chap. XI), des savants et des vieillards, une année après cette naissance. Les vieillards s'étonnent en écoutant sainte Anne; plus bas, une nourrice lave un enfant (cette même Salomé qui paraît dans la naissance du Christ : c'est en général une vieille

1. Didron, *Manuel d'Iconographie*, p. 164.

2. Les mosaïques colossales qui ornent les absides latérales de l'église de la Martorana, à Palerme (1143), retracent des scènes de l'adoration des parents de la Vierge, saint Joachim et sainte Anne. Le culte de ces deux saints ne fut introduit en Occident qu'au XVI[e] siècle.

femme (« μαῖα »); elle est aidée par une ouvrière habillée d'un « chiton » sans manches. Anne et les autres femmes, à l'exception de Marie, sont vêtues d'une pénule rouge et d'un chiton bleu.

*La Descente* (κάθοδος) *des Âmes dans l'enfer :* deux anges portent au ciel deux âmes de bienheureux qui tendent joyeusement les bras; deux autres poussent avec des lances les âmes des pécheurs dans l'enfer. Dans les profondeurs de celui-ci, on voit Adam et Ève vieux et plongés dans une éternelle tristesse.

*L'Expulsion de nos premiers Parents,* en cinq parties et, au milieu, comme point culminant de la scène, Ève avec le serpent, Dieu sous les traits d'un ange avec un rouleau; quatre cours d'eau sortant d'un fleuve.

*L'Histoire de Caïn et d'Abel*, tous deux vêtus d'une peau de brebis (μηλωτή); Caïn frappe Abel d'une pierre. Au milieu est une caverne surmontée d'un toit où nos premiers parents sont assis pleins d'affliction.

Εὐχαριστία περὶ τῆς βασιλίδος : la Vierge enfant sur une couchette; Joachim cause avec Anne ; près d'eux, un groupe d'hommes qui viennent d'arriver; un serviteur tire le rideau pendant que deux servantes apportent du pain et tiennent un ῥιπίδιον en plumes de paon pour éventer[1]. Κλῆσις τοῦ Δαυὶδ ὑπὸ τῆς Ἄννης, une scène qui nous rappelle les *sanctæ conversationes* de l'art d'Occident ; devant Anne, tenant son enfant Marie, un groupe de gens pieux et David avec un rouleau. Un serviteur tire le rideau. Ἀπόθεσις τῆς Θεοτόκου ἐν τῷ ἀφορισθέντι Αὐτῇ ἁγιάσματι — l'enfant est couché sur un drap magnifique, dans un lit orné de perles.

*Un Festin de Prêtres :* on apporte Marie aux prêtres qui festoient. Ἀφορισμὸς οἰκήσεως τῇ Θ̄κ̄ῳ : Anne prie et couvre l'enfant qui dort, puis elle le tient sur son sein.

*La Descente aux enfers;* encore le même parallèle en trois parties[2] : le Christ ressuscité est dans l'enfer; puis, la Vierge sur un trône entre

1. On voit une représentation semblable au-dessus de l'Enfant Jésus dans la peinture du Musée chrétien du Vatican; d'Agincourt : *Peinture*, pl. 113. Cet auteur l'attribue au XIII^e^ ou XIV^e^ siècle. Voy. aussi Grimouard de Saint-Laurent : *Guide*, vol. IV, p. 90, pl. 2.

2. *Le Jugement dernier* est représenté en trois parties dans la mosaïque du mur ouest de la basilique de Torcello, près de Venise (XII^e^ siècle).

deux archanges ; enfin, Adam et Ève, celle-ci priant agenouillée (dans le manuscrit de Paris on ne voit que la partie inférieure de cette scène).

*L'Assemblée* (συναγωγή) *de Prophètes,* ayant prédit la venue du Messie : la Vierge avec l'Enfant Jésus au milieu d'anges et d'archanges, qui s'inclinent devant eux ; deux groupes de prophètes étendant les bras en signe de joie ; la scène se passe au milieu du Paradis.

Chapitre III : Λόγος *sur le Sancta Sanctorum.* La première miniature représente Moïse devant le buisson ardent sur le mont Sinaï ; au milieu du buisson, couvert de fleurs[1], un médaillon avec le buste du jeune Emmanuel — ancienne représentation symbolique qui a été reproduite plus tard par l'art de l'Orient et de l'Occident ; plus loin, Moïse tenant le bâton qui se transforme en serpent.

*Préparatifs*[2] *pour la Présentation de la Vierge au temple,* la troisième année de sa vie : groupe de jeunes filles avec des cierges, de femmes et d'hommes, les mains croisées pieusement sur la poitrine. Comme l'entrée de la Vierge dans le temple est une heureuse nouvelle pour ceux qui gémissent dans l'enfer, nous assistons à une procession[3] ; plus loin se trouvent des groupes de damnés qui implorent le salut et de vivants qui se réjouissent. Suite du même cortège mystique : une troupe de soixante « *Forces* » (*Potentiæ*) autour d'un lit ; réflexions sur les âmes ; trois groupes semblables en marche ; devant celui du milieu, des anges en cotte de mailles et Marie.

*L'Interrogatoire*[4] *de Zacharie* au sujet de l'Enfant et la réponse de sainte Anne, dans un temple où l'on voit un grand ciborium et un trône d'évêque. Cette série de scènes est composée d'après un mode

1. Ici, comme dans les ouvrages byzantins postérieurs, le buisson est représenté comme un arbuste sauvage épineux. Cyrille d'Alexandrie fait remarquer que Dieu pour opérer son miracle n'a pas choisi un arbre ouvré, mais un simple arbuste de montagne. Voy. *Patrologie,* t. LX, p. 233. Clément d'Alexandrie, le « Pédagogue », t. II, chap. VIII. *Patrologie,* t. VIII, p. 488 : διὰ τῆς ἀκάνθης. Voy. aussi la comparaison poétique de la Bible (*Juges,* chap. IX, p. 14-15) sur le buisson d'épines : « Que le feu sorte de l'épine et dévore les cèdres du Liban ».

2. Ἑτοιμασία τῆς εἰς τὸν ναὸν προόδου τῆς θεομήτορος.

3. Περὶ τῆς εἰς τὸν ναὸν ὁρμῆς τῆς παρθένου.

4. Ἐρώτησις Ζαχαρίου περὶ τῆς παιδὸς καὶ ἀπόκρισις Ἄννης.

convenu : Zacharie embrasse l'enfant et prie[1] ; il pose l'enfant sur la troisième marche du trône ; un ange se lève et salue Marie[2] ; Zacharie et un chanteur du chœur, qui allument les cierges, aperçoivent le miracle. Les fidèles se pressent dans un temple ; Zacharie voit le second miracle (ὀπτασία δευτέρα) où Marie est nourrie par l'ange.

Discours IV. L'exode commence par une grande miniature : « Le lit de Salomon, soixante « *Forces* » rangées en demi-cercle et portant des lances ». Le Christ est couché sur un lit d'or (dans le manuscrit de Paris, il est à demi couvert d'une couverture) ; par derrière se tiennent des anges sur six rangs, deux par deux et dix dans chaque rangée, aux extrémités, quatre archanges portant des lances[3]. Puis une série de scènes très monotones pour tous les détails du texte historique : Zacharie médite sur la Vierge ; réponse des prêtres ; sa prière pour la Vierge ; une force invisible l'accompagne partout et l'aide à préparer des rideaux pour le temple ; conseils de l'ange à Zacharie.

Dans la dernière scène, Zacharie est représenté au milieu d'enfants et d'hommes qui sonnent de la trompette pour convoquer la foule, et, pour servir de parallèle, la destruction de Jéricho.

Ensuite vient *la Distribution des Verges ;* au-dessus de la verge de Joseph apparaît une colombe ; *la Remise de la Vierge à Joseph ;* enfin, *la Vierge quittant le temple* et se rendant dans sa nouvelle maison. La scène du mariage manque ici ; le miniaturiste l'a supprimée, pendant que dans l'art occidental cette scène forme le point capital. Quant à la scène du départ, elle est traitée d'une manière sentimentale : Joseph marche le premier, plié sous le poids de l'émotion, et porte un livre et une scie.

En général, dans toutes ces miniatures, l'artiste évite tout ce qui est laid, désagréable à voir et ne nous présente que ce qui est convenable et digne de respect. Dans la scène où la Vierge est introduite

1. Καθίδρυσις τῆς παιδὸς ἐν τρίτῃ βαθμίδι τοῦ θυσιαστηρίου καὶ πρώτη ὀπτασία.

2. Cette scène a ensuite passé partout et sous la même forme, par exemple, dans la cathédrale de Kiew (édition de la Société russe archéologique, fig. 28).

3. Le texte : « Dieu se reposa le septième jour », est illustré à l'aide d'une composition semblable. Voy. la Bible illustrée dans les *Aperçus historiques* du professeur Busslaïew, t. II, p. 291.

dans la maison de Joseph (elle ne se trouve pas dans le manuscrit de Paris), tous les serviteurs et autres personnes de la maison sont représentés avec des auréoles de saints, parce que ce sont tous des parents ou des proches du Christ. La Vierge s'entretient avec Joseph, les serviteurs écoutent ; au milieu d'eux se trouve un jeune garçon également avec une auréole, — c'est Jacob le jeune. La Vierge reçoit du temple de la laine de pourpre pour faire un rideau.

Le discours V sur l'Annonciation débute par une miniature, avec une triple figuration du vieux Gédéon devant la toison (symbole de la Conception miraculeuse de la Vierge). L'histoire est très fidèlement exposée, elle suit rigoureusement le texte, en ne se bornant pas aux élans lyriques, sans toutefois contenir rien de nouveau ; l'archange Gabriel est envoyé vers Marie par la Sainte Trinité, représentée sous la forme des trois jeunes gens sans ailes, mentionnés dans l'Ancien Testament, et qui sont assis sur un trône, tenant chacun un rouleau d'écriture ; l'archange arrive à Nazareth, il entre en volant par la fenêtre supérieure qui est ouverte, et apparaît à la Vierge, qui puise de l'eau à une fontaine[1] (d'après le texte apocryphe, et non pas à une source qui jaillit d'un rocher, comme le représente d'une manière symbolique l'art chrétien primitif[2]). Marie, toute surprise, se retourne pour chercher d'où vient la voix et rentre étonnée dans la maison où se trouve un grand siège recouvert d'un drap blanc brodé. Puis vient l'Annonciation elle-même (la Vierge tient les fuseaux) à l'intérieur de la maison.

Par dérogation à la tradition théologique, les personnages représentent *les Prophéties* et *la Vision d'Isaïe ;* au milieu des cohortes célestes est assis παλαιὸς ἡμερῶν, qui bénit avec deux doigts. Des anges tiennent le rideau ou le voile du ciel, orné des figures du soleil, de la lune et des étoiles.

La scène de *l'Annonciation* se répète ensuite quatre fois, selon que les péripéties de cet événement changent, ainsi que la situation de la

1. Voy., sur cette interprétation apocryphe de l'Annonciation, Martigny, *Dictionnaire (sub verbo)*. Voy. aussi l'article approfondi du comte A. Ouwaroff sur un *ancien diptyque* dans les *Travaux de la Société archéologique de Moscou*, t. I[er].

2. Diptyque de Milan.

Vierge ; nous assistons tour à tour à la révélation de la vérité évangélique, aux doutes de Marie, à l'apaisement de ces doutes, à sa prière et à sa soumission aux volontés divines ; tout autour, des anges pleins d'allégresse. L'archange monte jusqu'au trône, derrière lequel se tiennent trois anges, dont un sans ailes.

Le discours VI sur la remise de la pourpre est illustré d'une série de symboles qui se rattachent à la Conception : le tabernacle, en forme d'une tente ronde et bariolée, l'arche d'alliance, des chérubins, un vase (ὁ στάμνος), un jardin (πλάκες, « *Hortus conclusus* », expression de l'hymne de Salomon, IV, 12), la verge d'Aaron[1].

Une suite de scènes presque identiques représente les aspirations de la Vierge, qui se rend au temple de Jérusalem. Une scène nous la fait voir en voyage : elle est assise au milieu d'un charmant paysage ; un serviteur cueille pour elle des fruits sur un arbre ; à côté, un ruisseau, et, près de sa source, une figure versant de l'eau ; une curieuse nymphe des montagnes, nue, à la longue chevelure, les seins pendants et des bracelets noirs aux poignets, tend les bras vers la Vierge.

Une autre série de miniatures nous raconte comment Marie se rendit chez Élisabeth et représente leur embrassement prophétique, qui devint plus tard un détail de prédilection dans l'iconographie de la Vierge, comme une reconnaissance ouverte du caractère divin de sa Conception. *Le Sacrifice d'Abraham sur la montagne* se trouve ici comme un parallèle symbolique. Plus loin, *la Naissance de Jean le Précurseur,* etc.

Des illustrations très minutieuses nous montrent ensuite comment Joseph conçoit des doutes sur l'état de Marie, comment il se désole, comment il l'interroge ; elle se défend et toute la génération écoute respectueusement sa défense. Mais le docte Hannas, qui a visité la maison de Joseph, annonce la nouvelle aux prêtres et accuse Joseph d'avoir commis un péché à l'égard de la Vierge. On les emmène tous

1. André de Crète, dans son homélie sur la Naissance de la Vierge (*Patrologie*, Sér. gr., t. LXXXXVII, p. 868), énumère les symboles de la Vierge ; ils sont de trois sortes : 1° les appartements de fiancée, la maison de Dieu, l'autel, le sanctuaire ; 2° la vaisselle d'or, les tables de la loi, le bâton, le diadème, l'albâtre, les flambeaux ; 3° l'épine, le rocher, le paradis, le jardin potager ou jardin d'agrément, la source, la goutte d'eau, la toison, le buisson ardent, etc.

deux de force, bien que Marie, pour confirmer ses paroles, montre dans le livre des Prophètes le passage relatif à la Vierge; malgré la résistance de leurs amis, on les conduit devant le tribunal, en écartant le peuple qui a foi en eux et qui leur prodigue les marques de sa sympathie. Enfin, Zacharie lui-même écoute les accusateurs et Marie; les accusés, après s'être purifiés de toute accusation avec « l'eau de conviction du Seigneur », se rendent, Joseph dans les montagnes, et Marie chez Élisabeth.

Ce manuscrit est également intéressant par ses initiales, dont les formes zoomorphiques fantastiques (sirènes, sphinx, griffons) renferment, outre les entrelacs ordinaires, des scènes très vivantes : tantôt c'est un faucon qui poursuit un lièvre, tantôt un épervier qui tue une caille, etc.

Les vignettes sont magnifiques; elles sont remplies d'ornements classiques, empruntés au règne végétal, tels qu'une rose — symbolisant la jeune Vierge — qui s'épanouit au milieu d'un champ resplendissant de fleurs.

Au même manuscrit se rattache directement l'illustration des chants d'église en l'honneur de la Vierge, et dans le nombre un manuscrit remarquable de l'*Acathistos* de la mère de Dieu (livre de louanges, hymnes et autres chants). Ce manuscrit, in-4°, du XI^e^ siècle, comprend vingt-quatre miniatures; il est conservé à la Bibliothèque synodale de Moscou, sous le n° 429 [1]. Bien que le dessin soit déjà défectueux, le coloris sombre et trouble, le modelé sec et indécis et que des lumières blanches couvrent les vêtements, il n'en est pas moins vrai que l'ensemble offre un grand intérêt et se distingue par sa valeur artistique. Le style des miniatures de l'Ἀκάθιστος rappelle le *Psautier* de la Vaticane (n° 712) et conserve encore des traces de la perfection technique du XI^e^ siècle, quoique les lumières blanches des vêtements

1. Ce manuscrit remarquable fut envoyé à Moscou comme présent au tzar Alexis, en 1662, par les épitropes de l'église Chrysopygia ou « de la fontaine d'or », qui se trouvait à Galata. Sur la charte des épitropes, on a ajouté que le manuscrit avait été autrefois offert par l'empereur Alexis Comnène à cette église. C'est à tort qu'on a voulu tout récemment attribuer ce manuscrit au XIV^e^ siècle, sous le prétexte qu'il contient à la fin quelques feuillets avec des vers en l'honneur de la Vierge, composés par Philothée, patriarche de Constantinople qui vivait au XIV^e^ siècle. Les ornements du manuscrit ont été analysés savamment par M. Stassoff.

ressemblent plutôt à du savon délayé, que les carnations soient devenues verdâtres et que le tout soit exécuté sur fond d'or.

La partie la plus remarquable du manuscrit, ce sont les vingt-quatre initiales qui affectent des formes d'animaux [1], de masques et de monstres divers. Animaux, oiseaux, serpents avec leurs mille replis tortueux, chiens donnant la chasse aux lièvres, tout cela est peint avec beaucoup de goût et est infiniment supérieur à tous les modèles qui faisaient l'admiration de d'Agincourt.

Les miniatures elles-mêmes sont fort intéressantes et constituent une collection unique en son genre, mais qui devait être très répandue au XIII^e^ siècle, car plusieurs scènes ou sujets analogues se retrouvent dans la peinture italienne de cette époque. Voici d'ailleurs l'analyse détaillée des vingt-quatre miniatures, qu'il est intéressant de comparer avec le *Manuel d'Iconographie* publié par Didron (p. 293 et suiv.).

Frontispice : Marie en prière, assise entre deux portiques. Arrivée de l'Ange. Marie file la laine et l'ange la bénit. 2. « En voyant la sainte » : Marie étonnée lève la main. 3. « La raison » : Marie élevant les mains, regarde l'archange qui lui montre le ciel. 4. « La force d'en haut » : la lumière tombe sur la Vierge. 5. Ἔχουσα θεοδόχον : Marie et Élisabeth. 6. Ζάλην ἔνδοθεν ἔχων : Joseph, levant les mains, regarde la Vierge et suit du regard la direction qu'elle lui indique. 7. Ἤκουσαν οἱ ποιμένες : Marie avec son enfant au milieu de la caverne; le pasteur entend les chants des anges; Joseph assis semble rêver en dormant. 8. Εὔδρομον. Trois mages courant à cheval. 9. Ἴδον παῖδες Χαλδαίων : les mages offrent des dons. 10. Κήρυκες : les mages entrent à Babylone. 11. Πάντας ἐν τῇ Αἰγύπτῳ : une miniature intéressante reproduisant le récit apocryphe figuré dans la mosaïque de Santa Maria Maggiore, à Rome [2]. Marie et l'Enfant approchent de la cité d'Égypte; trois idoles tombent du haut des toits des temples; le duc

1. Pour apprécier en historien ces détails si importants dans l'histoire de l'art et pour en déterminer l'origine, il faudrait parcourir tout l'ensemble des ornements des manuscrits grecs, slaves et orientaux — ceux-ci en premier lieu. Nous préférons attendre que la publication de M. Stassoff, sur l'*Histoire de l'Ornement slave*, ait paru ; à en juger par l'album immense qu'il a publié, nous aurons à trouver dans cette publication des révélations très importantes.

2. Voir Eug. Müntz, *Études sur l'histoire de la Peinture et de l'Iconographie*, 1882, p. 14.

Aphrodysios, au milieu d'une procession triomphale, reçoit devant la porte le divin Enfant. 12. Μέλλοντος Συμεῶνος : scène dans le temple. 13. Νέαν ἔδειξε κτίσιν : Cinq Égyptiens adorent la Mère et l'Enfant Jésus. 14. Ξένον τόκον ἰδόντες : la naissance dans la caverne avec l'âne et le bœuf. 15. Ὅλος ἦν : le Christ sur le trône. 16. Πᾶσα φύσις ἀγγέλων : la gloire du Christ entouré d'une auréole qui est parsemée d'anges et d'étoiles. 17. Ῥήτορας πολυφθόγγους : la Mère de Dieu au milieu des rhéteurs de l'Orient ; parmi eux le prophète Isaïe. 18. Σώζειν θέλων τὸν κόσμον : le Sauveur bénissant. 19. Τεῖχος τῶν παρθένων : Marie sur le trône avec des groupes de Vierges. 20. Ὕμνος : le Christ avec l'Évangile, deux Pères de l'Église, des érémites et des Pharisiens. 21. Φωτοδόχον λαμπάδα : Marie, dans une auréole bleue ; devant elle une lampe et les orantes. Les dernières miniatures sont mal conservées ou insignifiantes.

Dans ces modèles byzantins, il est facile de reconnaître la tendance lyrique et sentimentale qui a quelque peu vivifié l'iconographie, mais qui a détruit en même temps les traditions antiques de l'art ; c'est cette tendance qui animait l'iconographie de l'époque ultérieure, comme on peut s'en convaincre en consultant le manuel de Didron et les fresques du Mont-Athos.

La même note lyrique se retrouve dans les recueils d'autres cantiques, psaumes, etc., qui appartiennent au XI^e^ ou au XII^e^ siècle. Un de ces manuscrits, le *Stichirarion* de la Bibliothèque du Mont-Sinaï (in-folio, n° 1216, du XII^e^ siècle), renfermant des strophes musicales pour chaque cantique, présente aussi de nombreuses miniatures dont les contours seuls sont indiqués. Nous trouvons ici des images de saints, des épisodes empruntés aux Évangiles et se rattachant aux fêtes du Seigneur et de Marie (16). Il est certain que le miniaturiste a copié ce manuscrit sur un original du IX^e^ siècle.

Un recueil analogue de canons de Pâques et de Psaumes est conservé à la Bibliothèque de Vienne sous le n° 336 (Lambecius, n° 20) ; il date de l'année 1120. Outre les images de saint Géréon de Cologne, il contient quelques miniatures du style byzantin pur, imité en Allemagne au temps de la princesse Théophanie, épouse de l'empereur Othon.

Il suffit de signaler l'augmentation considérable du nombre de couvents à Byzance du IXe jusqu'au XIIe siècle, l'établissement de règles claustrales très rigides, et en général l'importance des cloîtres à cette époque (que certains théologiens appellent *stoudite,* du nom de Jean Stoudios, fondateur du fameux couvent de Constantinople, qui avait une si grande influence politique et religieuse), — il suffit de se rappeler toutes ces particularités pour bien comprendre le rôle que la littérature ascétique jouait alors. L'Orient était redevenu puissant et il usa de son influence pour introduire dans le monde l'ascétisme, l'abnégation et le mépris de la vie. A cette époque, on ne se contenta plus de déterminer les règles précises des couvents avec leur hiérarchie minutieuse, avec des prescriptions très exactes relativement aux occupations et aux devoirs de tout frère, depuis l'abbé jusqu'au cuisinier [1], mais on répandit en même temps différents écrits sur les mérites de l'ascétisme.

Un de ces écrits reçut une illustration artistique : c'est celui de Jean le bienheureux qui avait deux surnoms, celui de *Climaque* à cause de son livre sur *l'Échelle spirituelle,* et celui de *Scholastique* en raison de son grand savoir (ὁ τῆς φωτιζούσης κλίμακος ὑποφήτης), et qui gouvernait à la fin du VIe siècle l'abbaye du Mont-Sinaï; malgré sa science, il mena pendant quarante ans une vie d'ascète. Un manuscrit [2], fameux par ses miniatures et datant tout au plus du XIe siècle, fait partie de la Bibliothèque du Vatican (gr. n° 394, in-4°) et nous présente une œuvre remarquable et originale en même temps. Ses miniatures, avec leurs personnages microscopiques, sont d'une exécution parfaite, presque inimitable [3]. Mais malgré un brillant modelé, la beauté des figures et le savoir technique, elles contiennent des défauts essentiels et qui sautent aux yeux : plus de composition dans l'acception artistique du

1. Voy. la *Vie de Théodore Stoudite.*

2. Ce manuscrit comprend, outre *l'Échelle* illustrée, le discours de Maxime « sur la Miséricorde », celui du diacre Nicetas « sur la triple substance de l'âme », l'acrostiche « Sirach », etc. Il y a à la fin une mention qui nomme l'écrivain et l'humble pécheur Constantin; une autre indique que ce manuscrit a été dédié à la métropole de Moscou par le métropolitain Photius qui apporta les prières de nos pieux ancêtres. Sur le nombre de copies de l'*Échelle,* voy. Fabricius, *loc. cit.,* t. IX, p. 523, note.

3. D'Agincourt, *Peinture,* pl. LII; beaucoup de miniatures sont reproduites d'une manière satisfaisante.

mot, l'artiste s'est contenté de répartir ses figures d'une certaine façon et il répète indéfiniment cette répartition; le modelé clair et frais d'autrefois est remplacé par des couleurs criardes avec des ombres profondes; le type des personnages est fatigant à force de monotonie, les visages ont toujours une expression dure et fanatique, des traits maladifs, contractés et ridés.

Quant au fond même des idées, l'artiste n'a cherché évidemment que le plaisir des yeux, sans se préoccuper le moins du monde des intérêts spirituels et esthétiques. Ces longues séries de scènes allégoriques sont empreintes d'un certain caractère touchant; elles sont remplies de détails symboliques. L'attitude immobile et cérémonieuse des figures disposées avec une symétrie mathématique, leurs gestes peu naturels et désordonnés indiquent un état de l'art qui approche de la décadence. L'arrière-plan architectonique lui-même laisse beaucoup à désirer : il se compose de longues colonnades et de tours aux couleurs variées sans goût et sans méthode; il y a là des clôtures basses dont on ne s'explique pas la raison d'être; il est rare de voir sortir de ce chaos des particularités propres à un endroit : les toits et les terrasses sont plats comme dans tout l'Orient; souvent on aperçoit une cour de cloître avec des œils-de-bœuf de cellules.

Dans l'énumération des sujets de ce manuscrit nous laisserons de côté les scènes insignifiantes de conversion, de prédication, de correspondance entre les orateurs sacrés que nous connaissons déjà d'après les manuscrits antérieurs; nous ne nous arrêterons pas non plus à la première miniature du titre, qui représente *l'Échelle,* avec des gens de toutes conditions et de toutes professions se pressant autour du Christ et de la Vierge, avec le Paradis d'un côté et l'Enfer de l'autre; ce sont des illustrations d'une époque ultérieure assez mal exécutées. Les miniatures se divisent ici en trois catégories : il est question d'abord des cinq Vertus ou Mérites de la vie monacale, puis des Voies et Moyens à employer pour vivre ainsi, enfin, des Vices. Des considérations générales sur la vie, sur ses appâts et sur l'abnégation servent d'introduction; nous voyons un moine, un sac sur le dos, qui a résolu de fuir les attraits du monde; il suit une jeune femme (ἡ φυλὴ

κόσμου ἀποσπάγη) qui personnifie « la renonciation au monde »; mais il est poursuivi à son tour par un homme nu; c'est la vie (ὁ βίος), qui apparaît plus tard monté sur des roues, pour figurer la vie creuse gonflée de vent (μάταιος βίος).

*La Renonciation* (1^er^ chapitre), qui est le fondement et la source de la vie vertueuse des moines, est représentée par le résultat final de la vie : c'est le Jugement du Christ (plus bas, les amis et connaissances qui se séparent; l'Enfer et le Paradis). Sur le côté est figurée la vie avec les passions qui l'agitent : *la Volupté,* sous la forme d'un homme couché qu'un serviteur évente; *la Poursuite des richesses,* sous la forme de l'ensemensement et de la récolte. En face, un moine qui recherche la solitude (chap. ἐπὶ ξενιτείας) quitte ses parents qui le supplient de rester auprès d'eux et marche derrière *la Solitude,* qui porte un arbuste sur un rameau du désert; ailleurs, le moine regarde les anges qui veillent sur un ermite mort, que ses parents et amis entourent en l'adorant.

Le chapitre de *l'Obéissance* et de *l'Abdication de la volonté* nous offre, comme un modèle de vertu, David, devant lequel les Vertus elles-mêmes s'inclinent, en présence de Jean Climaque et de ses pieux auditeurs. Les désobéissants et les capricieux (δοκιμάζοντες) sont comparés à l'homme qui veut ramasser à tort sa propre ombre.

Le cinquième acte méritoire est *la Pénitence,* représentée par un groupe de moines qui se confessent à un abbé; deux d'entre eux transportent un malade sur un siège, un troisième a chargé sur son dos l'abbé. Plus loin, vingt scènes de petites dimensions représentent les différents degrés de la pénitence qui s'exerce dans les ténèbres de l'Enfer; ce sont d'abord des entretiens édifiants, une émotion continuelle, des prières avec les bras levés et des gémissements; d'autres sont immobiles et plongés dans des réflexions sur leurs péchés, les mains croisées derrière le dos, les yeux baissés; d'autres, la tête couverte de cendres, se frappent la poitrine, s'arrachent les cheveux, sanglotent. Les pénitents ont l'air de squelettes et l'un d'eux accomplit, après sa mort, son premier miracle; son corps, dépouillé de la pesanteur terrestre, plane dans les sphères aériennes.

Songeant à la mort, le moine ne dévoile même pas *la Calomnie,* qui l'accuse d'avoir mangé le pain d'autrui; il ne répond pas, et, à côté de lui, se tient debout la figure d'une grande vertu : *le Silence.* Il doit toujours se laisser diriger par *la Douceur* et par *l'Humilité* (ἀοργησία, πραότης), deux belles jeunes filles dont les mouvements indiquent l'émotion; lorsque *le Désir de la vengeance* cherchera à le tirer du haut de l'échelle, *l'Abnégation* vient à son aide; il vaincra et pourra fouler aux pieds *la Calomnie* et *la Loquacité* au corps noir. C'est en vain que *le Mensonge*, *la Colère* et *la Volupté* s'efforcent de séduire le moine et de lui nuire; c'est en vain que *la Gourmandise* l'attire. Le miniaturiste représente aussi *le Péché originel* dans le chapitre de la subordination du corps à l'âme : c'est la sueur du travail, *la Sagesse* et *l'Impassibilité* qui ont grandi saint Nicolas, l'abbé, l'auxiliaire de Théodore le Stoudite. *L'Avidité* est représentée par une femme noire comme du charbon, qui court; *la Pauvreté,* sous les traits de Job, auquel un ange apporte la couronne du martyre. Les *Songes* abondent en tentations pour le pauvre moine; aussi le miniaturiste nous donne-t-il une illustration naïve de cette idée que les Songes triomphent de la prière. *La Prière,* sous la forme d'un jeune homme robuste armé d'un bâton, frappe une figure noire terrassée, qui est le Songe. Dans une autre miniature, le Songe, aidé de *l'Orgueil* (ὑπερηφανεία), de *l'Ambition* (κενοδοξία), de *la Colère* (ὁ θυμός, une figure d'homme), tire un moine en bas de l'échelle. *La Gourmandise* (γαστριμαργία) montre sa victime, et, dans le bas, est couché *l'Ennui* (ὁ κύρος), avec une coupe de vin à la main et couverte de la crasse de *l'Ignorance* (Λάκκος τῆς ἀγνωσίας). Le vice chasse les vertus.

Une autre série de miniatures représente des moines qui s'abstiennent du sommeil. Puis viennent des considérations sur différents défauts secondaires (tels que *la Pusillanimité,* fille de l'Incrédulité, *l'Habitude de jurer, de blasphémer, la Méchanceté*), et sur les vertus qui leur sont opposées; enfin, sur la force de l'âme et du corps, etc. Le point culminant de l'ascétisme monacal est *l'Absence de toute pas-*

*sion;* cette vertu est représentée, entourée d'un nimbe ovale (ἔχει τὰς ἀρετὰς κόσμου), bénissant et entraînant à sa suite les vertus célestes.

A la fin de chaque chapitre se trouve le portrait d'un moine enchaîné qui a déjà gravi un certain nombre d'échelons de l'Échelle d'or, et qui, dans son enthousiasme religieux, lève les mains au ciel; au bout des exercices ascétiques sur le dernier échelon, on aperçoit un moine qui reçoit une couronne des mains du Christ.

Le principal intérêt de ces miniatures consiste donc dans la représentation de figures allégoriques et dans la personnification d'idées abstraites; c'est un héritage des traditions mythologiques de la Grèce antique, qui a été légué à l'art byzantin, tandis qu'il est demeuré inconnu à l'art d'Occident et du Moyen-Age[1]. Il est incontestable que toutes ces figures ne contiennent rien de nouveau si on les compare aux belles figures antiques des manuscrits plus anciens. Les vices ne se distinguent souvent des vertus que par leur couleur noire ou par leurs ailes de démon. *La Gourmandise* est représentée avec une couronne, comme maîtresse du monde; elle dévore des quartiers de viande sous la porte d'un palais. Si l'on compare ces personnifications aux allégories de Giotto, dans l'église de la Madonna dell' Arena, à Padoue, on est étonné de la pénurie d'idées dans l'œuvre byzantine.

Un autre manuscrit de Jean Climaque, moins remarquable par son exécution, mais tout aussi intéressant par les idées ascétiques qu'il met en œuvre, c'est le n° 418 de la Bibliothèque du Mont-Sinaï; il date du XII^e^ siècle et a peut-être été écrit au couvent même. Outre les titres renfermant la croix avec divers emblèmes, on voit le Christ recevant le livre des mains de Jean, puis d'autres scènes exégétiques et édifiantes, toutes dans un ton fade et doucereux qui n'a rien d'ascétique. Un vieil ermite (ch. ἐπὶ ἀπροσπαθείας), en se détournant, donne ses vêtements aux pauvres; plus loin (ἐπὶ ξενιτείας), il part pour le désert et trouve son maître dans une caverne; deux démons (ἐπὶ ἐνυπνίων) le tentent pendant son sommeil, etc.

1. Piper (*Mythologie der christlichen Kunst*, t. II) reconnaît ces personnifications dans le *Dioscoride* et dans le manuscrit de la *Genèse*, de Vienne; il ajoute qu'on ne retrouve de représentations analogues qu'au XV^e^ siècle en Italie. Voy. p. 686 et 689.

Parmi les scènes édifiantes qui, dans leurs détails, forment le prototype de la *Danse des morts,* on voit saint Macaire conversant avec les morts [1].

Plusieurs sujets témoignent d'un réalisme intéressant quoique grossier; la composition, toujours d'une extrême pauvreté, révèle une certaine curiosité d'esprit. Des serviteurs battent les compagnons d'un homme riche vêtu d'une robe en soie tachetée (μνησικακία); le même homme contemple son trésor, tandis que les serviteurs chassent les pauvres auxquels le laboureur fait l'aumône en leur donnant tout le grain qu'il a préparé pour la semence. Un autre Crésus offre un banquet, mais tous ses invités meurent de la peste autour de la table. Ainsi les vertus et les vices ne sont pas personnifiés, mais représentés par une série de faits : le péché du *Bavardage* est figuré par deux moines vieux dont l'un parle, l'autre lui ferme la bouche de la main; *l'Humiliation,* c'est un moine qui bat un novice; celui-ci reçoit les coups comme une bénédiction; *la Calomnie* est un novice qu'on chasse de l'autel, etc. Une miniature importante au point de vue de l'iconographie chrétienne est celle qui représente sainte Sophie : un ange tenant une sphère est assis sur la table du sanctuaire; derrière lui, le Christ entouré de deux archanges [2].

Pour donner une idée plus complète de ces personnifications d'idées abstraites, il est nécessaire de citer le manuscrit n° 540 de la Bibliothèque de Saint-Marc de Venise (XI^e siècle). Nous y trouvons une ornementation très remarquable des *Canons :* sur les chapiteaux des colonnes qui entourent le canon sont figurés les *Quatre Vents* [3]; sur les bases, des animaux, des athlètes et des danseurs, puis David au moment où il se sert de sa fronde, etc. Ce qu'il y a de particulière-

1. Un manuscrit très important de *l'Échelle* a été découvert par M. Tikkanen à la Bibliothèque du Vatican, sous le n° 1754 (*cod. græc.*), et publié dans les *Acta Societatis Scientiarium Fennicæ,* t. XIX, n° 2. Les miniatures nous offrent une variante du même groupe.

2. Ces compositions ont été très rarement reproduites; il n'en reste plus tard que *l'Échelle Sainte* (Climax), qui se trouve dans le manuscrit de Jean Climaque, à la Bibliothèque de Vienne (n° 207) (Lambecius, *Catal. IV,* 421), et dans le manuscrit de l'*Hortus Deliciarum.*

3. Pour les rapports qui existent entre ces compositions et les scènes du *Jugement dernier* et de la *Création,* voy. Piper, *Mythologie,* t. II, p. 439-447. Ces quatre figures semblent représenter les quatre Évangélistes selon Nicéphore Callixte, qui compare entre eux les quatre Évangélistes, les quatre chérubins et les quatre καθολικὰ πνεύματα. Voy. Banduri, *Imperium orientale,* t. II, p. 875.

ment curieux, ce sont les petites cariatides qui soutiennent les frontons. Ici nous voyons des personnifications des *Mois,* comme dans le *Calendrier de Constantin,* mais dans une manière naturaliste, des *Travaux des champs, la Chasse,* des Scènes de la vie domestique d'après *les Saisons,* etc.[1]; puis une collection de vingt-quatre petites figures des *Vertus;* c'est une collection de personnifications unique en son genre. Quelques-unes d'entre elles, quoique exécutées avec naïveté et même avec grossièreté, ne manquent pas d'un certain intérêt historique. *La Sagesse,* — la première personnification, — est représentée, comme toutes les autres, sous forme d'une figure de femme en costume mythologique, c'est-à-dire en chiton sans manches, et montre du doigt son front; *la Prudence,* sa bouche; *la Science* vide une corne d'abondance dans un vase; *la Charité* sème; *le Repentir* tient un rameau vert; *l'Amour,* deux rameaux; *la Vérité* porte un flambeau; *la Douceur* (ἀκακία) a un sac qui porte son nom et qui était un des attributs des empereurs byzantins au temps des Comnènes; *la Sympathie* a les deux mains croisées sur la poitrine; *la Théorie* réfléchit en regardant la terre; *la Pratique* cause, etc.

Nous allons passer maintenant aux *Évangiles illustrés,* catégorie de manuscrits dont les copies sont les plus nombreuses à cette époque et dans l'histoire de la miniature byzantine en général. Disons tout d'abord que, sous cette dénomination, nous comprenons : toute illustration de l'Évangile, et ici il faut citer deux genres de manuscrits : 1° les quatre Évangiles réunis qui étaient très souvent ornés de miniatures, et l'Évangile *Aprakos* ou l'Évangile des semaines qui était plus rarement illustré; 2° les Évangiles avec les portraits des Évangélistes, et ce sont ou les quatre Évangiles ou l'Évangile *Aprakos,* avec les portraits auxquels on ajoute quelquefois les images des principales fêtes qui se rapportent au Christ ou à la Vierge.

La valeur et l'importance artistiques de ces manuscrits sont très

1. Ces représentations ont passé aussi dans l'iconographie latine des *Mois* de certains manuscrits. Voy., par exemple, *le Psautier latin* à la Bibliothèque de Saint-Marc (année 1300). Waagen, dans ses *Künstler in Wien,* p. 13, l'attribue à l'école allemande.

variables : les uns appartiennent aux meilleures productions de l'art; d'autres, quoique exécutés par des maîtres, procèdent d'un modèle convenu; mais, les uns et les autres étant très nombreux, ce fait à lui seul leur donne une grande importance historique.

Il est particulièrement facile de suivre dans ces ouvrages la marche du développement et de la décadence de l'art dans les différents pays; en les examinant, il est plus aisé de comparer entre eux les mêmes sujets et les mêmes types. Enfin, tel Évangile porte souvent, outre le nom de son *éditeur,* la mention de l'année et du jour de son exécution; dans le cas contraire, le calendrier annexé au manuscrit nous fournit presque toujours une date exacte.

Classer tous ces ouvrages d'après leur date serait, d'une part, chose impossible, et troublerait, d'autre part, l'explication de leur développement. Ce travail avait été entrepris par les archéologues d'autrefois uniquement parce qu'ils avaient peu de manuscrits sous la main.

Il n'est pas rare de rencontrer dans ce domaine des copies du XII^e^ et du XIII^e^ siècle, exécutées d'après des modèles plus anciens et qui demandent à être examinées en même temps que les manuscrits des IX^e^ et X^e^ siècles. Si dans les travaux de ces deux derniers siècles, il s'en trouve qui ont un caractère plus récent, il est important de savoir où ils ont pris naissance et dans quelles circonstances leurs rédactions se sont répandues.

En abordant l'étude des *Évangiles illustrés,* nous rencontrons d'abord au X^e^ et au XI^e^ siècle une série de manuscrits contenant des miniatures d'une composition traditionnelle et d'un style élégant que l'on pourrait appeler mignon, dont on place l'origine à l'époque de Constantin Porphyrogénète. Et comme, dans la période comprise entre le X^e^ et le XII^e^ siècle, nous ne trouvons pas un seul manuscrit où les événements évangéliques soient représentés sous la forme artistique plus naturelle, force nous est de descendre jusqu'au XIII^e^ siècle. En ce qui concerne le style « mignon », son apparition s'explique aussi bien par la décadence de l'art au XI^e^ siècle, que par cette tendance à subordonner l'art à la piété et en faire un simple

instrument d'édification pour les fidèles. Pendant que l'artiste se préoccupait de la beauté de ses créations, celles-ci devaient en même temps servir de livre au peuple ignorant et de récit toujours visible pour les gens instruits; plus on ajoutait d'illustrations, et plus le texte se transformait en une simple explication, en une *légende* de l'image. Il fallait, bien entendu, tout le loisir et toute l'application patiente d'un moine pour remplir un petit manuscrit de 200 à 300 miniatures qui exigeaient un travail soigné et fort méticuleux; et c'est précisément cette abondance d'illustrations qui fait le principal prix de cette classe de productions. Il a conservé partout son caractère iconographique traditionnel.

La plupart des manuscrits parvenus jusqu'à nous sortent des couvents : toutes les compositions et conceptions artistiques portent l'empreinte d'idées et de tendances monacales. Nous constatons ici, d'une part, l'illustration scolastique des dogmes, des paraboles et des miracles (surtout d'exorcismes); d'autre part, un naturalisme grossier que ne limite aucun sentiment d'art, et une interprétation littérale du texte sacré. La peinture se confond avec la calligraphie et cesse d'exiger un talent véritable.

Les meilleurs manuscrits de cette catégorie se trouvent à la Bibliothèque impériale de Vienne et à la Bibliothèque nationale de Paris. Parmi eux le manuscrit n° 74 (XI^e^ siècle) de la Bibliothèque nationale occupe sans contredit le premier rang [1]. Nous y trouvons le véritable type de miniatures iconographiques qui se reconnaît tant à la sécheresse dogmatique de la conception qu'à l'attitude solennelle des figures. Les dimensions sont tellement réduites que le dessin est forcément négligé; il en résulte que certains défauts du style byzantin sont poussés jusqu'à la difformité : les personnages sont trop longs, leurs bras trop maigres, leurs gestes et leurs mouvements pleins d'affectation; une rigidité cadavérique est répandue sur l'ensemble.

La magnificence de l'ornementation, l'éclat des tons et des couleurs,

1. Ce manuscrit est souvent mis à contribution par M. Rohault de Fleury, dans son *Évangile*, etc. Voy. pl. 31, 39, 43, 48, 53, 58, 69, 71, 74, 76, 78, 83.) M. Grimouard de Saint-Laurent, dans son *Guide de l'Art chrétien*, va jusqu'à attribuer ce manuscrit au VIII^e^ siècle (!), t. IV, p. 180; il en donne des gravures, p. 189, 319.

la splendeur des costumes byzantins sont impuissants à dissimuler la décadence véritable de l'art. Le fond architectural, où dominent des coupoles et des tours rondes, se distingue par un mélange incohérent de formes et de couleurs cachant mal la pénurie des idées. Les émaux byzantins ont exercé une grande influence sur les procédés techniques [1]; l'artiste a évidemment imité ces produits précieux; il se contente d'enluminer les contours intérieurs sans modeler les ombres, ce qui est impossible dans les émaux et très difficile dans les travaux microscopiques des miniatures. A partir de cette époque, les fines hachures d'or sur les vêtements sont destinées à remplacer les plis et les ombres. Un ton doucereux est répandu sur la composition et sur les types : chaque scène est entourée d'arbres; le sol est émaillé de fleurs; les mouvements dramatiques font place aux gestes touchants; le type respectable du grand vieillard, revêtu de longs habits, est devenu une sorte de type de fanatique aux lèvres lugubrement contractées, au visage ridé, au regard sombre.

Les vignettes du frontispice représentent la splendeur du Seigneur sous les traits du « vieillard chargé de jours », accompagné de chérubins, d'Abraham et d'Isaac. Dans la généalogie du Christ entrent des patriarches et des rois avec leurs attributs ordinaires : les patriarches tiennent un rouleau d'écriture, les rois entourant Salomon sont couronnés de *gloires* avec des *lorons* sur leurs robes [2]. Le miniaturiste s'étend longuement sur l'histoire de l'*Annonciation* et de la *Naissance du Christ,* se servant en cela de tous les apocryphes : il fait passer sous nos yeux Hérode avec le peuple, les mages suivant l'étoile, etc. Les mages portent de petits bonnets cylindriques, couleur de feu, bleu foncé ou clair, comme les représentants des empires d'Orient, des Mèdes, des Perses, etc., dans la *Topographie de Cosmas;* plus tard on les voit paraître avec des bonnets d'un rouge de feu ou nu-tête. D'autres détails des scènes évangéliques sont restés intacts, quoique exagérés et trop chargés d'ornements; le coq dans la scène

1. Springer : *Zeitschrift für bildende Kunst,* 1871, p. 263.

2. *Loron* est une sorte de *omophorium, epitrachilion* ou *pallium,* pièce qui faisait partie du costume impérial. C'était autrefois une sorte de broderie : ἱμάτια λωράτα, plus tard un *superhumerale* d'un genre spécial. Voy Ducange, *De nomism.,* n° 6. *Glossarium græcum latinum,* v. v.

du *Reniement de saint Pierre* est placé sur une colonne; partout le sol est jonché de fleurs, etc., les vases et les maisons ont des formes antiques.

Toute sentence de l'Évangile, qui est susceptible d'une représentation concrète, est illustrée, conformément à son sens littéral; c'est ainsi que nous y trouvons une interprétation très exacte des comparaisons relatives aux ouvriers des vignes du Seigneur (le Seigneur est Jésus-Christ), au riche qui bâtit une maison et qui a abandonné la campagne, à la brebis égarée, au fils prodigue, au denier perdu (le Seigneur sous les traits du Christ, mais couronné d'une « gloire » rouge, cherche le denier, tenant de la main droite un balai et de la main gauche une pièce de monnaie), enfin la comparaison avec les mauvais vignerons; tout cela est rempli d'ornements, et chaque comparaison comporte toute une série de scènes.

Le miniaturiste recherche aussi d'autres sujets qui jusqu'alors n'avaient été traités ni dans l'iconographie ni dans la miniature, tels que le Christ assis sur un siège élevé, prêchant et guérissant; à côté de lui, la foule ou bien des enfants jouant ou se querellant. Partout un réalisme vieillot a pris la place de l'idéal; partout beaucoup de solennité et d'affectation dans les ornements, mais aussi une grande pauvreté d'idées et un manque absolu d'imagination.

Dans cette masse de dessins très peu nous offrent quelque motif nouveau; l'apaisement de la mer et des vents[1] (saint Mathieu, ch. VIII, v. 26), représente le Vent, qui est une figure nue sur le rivage, se tenant la bouche; la Mer, effrayée, se frappe la poitrine. L'interprétation de la Trinité ne manque pas d'intérêt : c'est Dieu le Père « chargé d'années », Jésus-Christ sous son type historique, puis le Saint-Esprit, comme Emmanuel ou le Christ jeune. Dans la *Parabole des Vierges,* la Trinité tient lieu de fiancé et ses trois personnages se distinguent par l'âge : Dieu le Père a les cheveux gris (les figures ont le même type que celui du Christ) et porte un vêtement d'or, le Christ a une robe bleue, le Saint-Esprit, qui est jeune, en a une

1. Voy. l'original de cette miniature dans le *Psautier* d'Ouglitsch : Bousslaiew, *Esquisses,* t. II, pl. 205.

verte. Dans la scène du *Jugement dernier,* un ange roule le Ciel comme on ferait d'un rouleau de papier; le *Trône préparé* (Ἑτοιμασία) remplace la Sainte Trinité; la terre, la mer, les monstres maritimes rendent leur proie; c'est un motif qui a été reproduit d'une façon monumentale dans une mosaïque de l'église de Torcello et, plus tard, par l'iconographie russe [1]. Dans la scène du *Crucifiement,* « la Foi » recueille le sang dans un calice; *la Communion* est une double distribution de sacrements entre les apôtres, d'après une version byzantine [2], etc.

Pour confirmer notre opinion sur ce manuscrit, qui est contraire à celle de Labarte [3], il convient d'ajouter que l'ornementation des vignettes est très pauvre en motifs; partout c'est une maille régulière et uniforme de branchages avec des feuilles et des fleurs.

Un manuscrit qui ressemble beaucoup au précédent est celui du cloître de Gélathi près Coutaïs, en Géorgie; c'est un petit in-quarto qui paraît également remonter au XI[e] ou au XII[e] siècle; il a une reliure en argent repoussé, avec une représentation en relief du *Crucifiement* et de *la Résurrection.* La manie propre aux archéologues caucasiens d'attribuer tous les monuments à des temps très reculés a fait reculer la date de ce manuscrit jusqu'au IX[e] siècle; mais il suffit de regarder de près ses miniatures pour se convaincre qu'il n'a pu être écrit avant le XI[e] siècle; nous ajouterons que l'Évangile a été traduit à la même époque en dialecte géorgien, sur le mont Athos, si nous en croyons le savant père Théodoros qui nous a donné la traduction de la souscription du copiste Georgios.

Ce manuscrit est intéressant pour nous comme un des meilleurs spécimens de la miniature en Russie, bien que l'or et les couleurs ne soient plus si purs et si nets que dans les manuscrits de Paris. Ici également, on trouve des traces du style zoomorphique oriental dans l'ornementation des canons : on y voit un lion déchirant un cerf (vieux symbole arien bien connu) on y constate aussi des traits du natura-

1. *Annales archéologiques,* t. III, p. 360.
2. Rohault de Fleury, *l'Évangile,* t. II, pl. 77.
3. *Histoire des Arts industriels,* t. III, p. 17.

lisme du Moyen-Age, comme, par exemple, deux hommes se disputant contre une colonne, etc.

Afin de pouvoir caractériser ce manuscrit, nous avons compté toutes ses miniatures, et nous en avons trouvé 75 pour l'Évangile de saint Mathieu, 62 pour celui de saint Marc, 71 pour celui de saint Luc et 42 pour celui de saint Jean, et 9 miniatures illustrant l'histoire de l'image miraculeuse du Christ. Comme chaque Évangile en contient à peu près le même nombre, il est clair que souvent les mêmes sujets ont dû être répétés avec de légères variantes. La ressemblance avec le manuscrit de Paris (n° 74), tant au point de vue du style en général qu'au point de vue de la composition, est telle qu'il est permis d'admettre que ces deux manuscrits ont été exécutés en même temps et d'après le même original sur le mont Athos. Tous les détails symboliques que nous avons décrits s'y trouvent répétés, quoique souvent dans d'autres miniatures; c'est le cas, par exemple, pour la Sainte Trinité; Dieu, le Verbe et Emmanuel figurent dans la *Descente du Saint-Esprit,* où le peuple assemblé remplace le roi et l'esclave. On remarque quelques tentatives dramatiques dans les scènes de *la Communion,* où le traître est démasqué, et dans la *Scène sur le lac Tibériade,* où les apôtres épouvantés réveillent le Christ.

On remarque beaucoup d'autres petits détails dans ce manuscrit (quelques-uns sont même choquants, comme, par exemple, celui où le Christ est amené devant Pilate avec une corde au cou), mais ils n'apportent aucun élément nouveau au développement de l'iconographie; les analyser chacun en particulier, ce serait étudier les types de l'iconographie et non pas son histoire.

C'est au XII^e^ siècle déjà (peut-être encore à la fin du XI^e^) qu'appartient le manuscrit de l'Évangile grec de la Bibliothèque impériale de Vienne (n° 154; n° 29, chez Lambecius)[1], provenant de la Bibliothèque de Mathias Corvin; il est très luxueusement décoré et écrit en grande partie en caractères d'or. Les canons se distinguent aussi par une ornementation multicolore très riche; en haut, près d'une fontaine, on voit, rangés deux par deux, des pigeons, des paons, des canards, des

1. *Catalogus*, éd. Kollar, t. III, p. 110.

cigognes, et, à côté d'une plante, des lions, des griffons, un lion qui met en pièces un cerf, des lièvres, etc. Ici, le procédé de l'émail est minutieusement imité ; les couleurs sont éclatantes comme dans l'émail et les contours sont exécutés en or. Mais tout ce travail, extrêmement minutieux, n'a rien de commun avec l'art; c'est plutôt un simple exercice calligraphique; nous n'en voulons pour preuve que les grandes figures d'Évangélistes qui sont disproportionnées et difformes. Un exemple d'ailleurs va nous montrer que, dans ces compositions, il n'y a pas un vif sentiment d'art ; dans la scène de *l'Apparition du Christ,* les apôtres sont placés sur deux rangs et se replient en demi-cercle pour aller au-devant de sa bénédiction ; la barbe et les cheveux sont blancs. Tout indique que nous sommes en présence non pas d'une œuvre artistique, mais d'une œuvre d'édification ; la préoccupation du beau ou du pittoresque a été évidemment sacrifiée aux motifs religieux. Les interprétations d'autrefois se sont modifiées pour revêtir un caractère naturaliste ; Lazare ressuscité sort du tombeau ; dans *l'Ascension,* on ne voit toujours que onze apôtres.

Il existe une grande analogie entre ces manuscrits et les deux manuscrits, n° 27 (in-8°) et n° 58 (in-12), du XIII^e^ siècle, conservés au couvent Iverinski, au mont Athos. Ces derniers sont riches en illustrations naturalistes et comprennent un grand nombre de figures sur plusieurs rangées. Dans les comparaisons, le principal personnage est le Christ avec ses serviteurs, les anges.

Le dessin de miniature qui nous occupe a son point culminant dans l'Évangile grec de la Bibliothèque Laurentienne, à Florence (XI^e^ siècle ; petit in-4°, Pluteus VI, cod. 23)[1]. Mais le miniaturiste n'a pu vaincre les difficultés de son entreprise : dans la première partie, les figures n'ont que 2 centimètres de hauteur, elles sont doubles dans la seconde ; les figures des Évangélistes sont pleines de défauts qui frappent également dans les autres sujets : l'architecture est surchargée d'ornements ; les Pharisiens ont une expression bestiale ; d'autres une douceur exagérée ; les plis des vêtements sont cassés ou affectent la forme de vagues tourmentées.

1. Le catalogue de Bandini (t. I^er^, p. 163) donne un échantillon insuffisant des miniatures.

Les sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament défilent pêle-mêle dans ce manuscrit, aussitôt qu'ils sont mentionnés dans le texte. Cette juxtaposition, jointe à l'imperfection du dessin, fait qu'on ne les comprendrait pas sans le secours du texte, surtout lorsque la figure du Christ ainsi que celle de la Vierge manquent et que les paraboles sont traitées dans une donnée réaliste. Les poses outrées et désordonnées ne contribuent nullement à l'intelligence de la composition. On y rencontre les scènes les plus informes, tant au point de vue de l'esthétique qu'à celui de la morale. Ces fantaisies de moines, ces passe-temps d'une vie oisive ont détruit l'art bien plus que l'oppression du dehors.

Quelques scènes sont tellement naïves, dans leur interprétation littérale du texte, qu'elles méritent d'être signalées comme preuve de la tendance curieuse de l'art à cette époque : l'expression « précipités au fond des ténèbres où ils gémiront » est illustrée de la manière suivante : du fond d'une fosse obscure on voit sortir des têtes, tandis que deux personnages épouvantés se penchent pour y regarder. Devant le Christ accompagné de ses disciples se trouve un loup vorace ou les trois patriarches. *La Naissance du Christ* est divisée en deux scènes : dans la première, la Mère de Dieu est couchée, avec tous les symptômes de la faiblesse, pendant que deux femmes baignent l'Enfant; dans l'autre, où apparaissent les bergers, elle est déjà assise. Dans *le Christ et la Chananéenne* des chiens mangent les restes du repas du Seigneur. Le Christ tient partout de la main gauche un rouleau blanc roulé en forme de tube; dans la scène de la Passion seulement, il est vêtu d'un *colobium* sans manches.

Ces illustrations fastidieuses et vides de sens, qui apparaissent dans d'autres monuments, furent réduites de bonne heure aux vignettes. C'est ainsi, par exemple, que se trouve décoré l'Évangile *Aprakos* (Bibliothèque du Vatican, n° 1156), que nous avons décrit plus haut. Outre les fêtes du Seigneur, l'Évangile de la Passion a fourni à l'artiste la matière[1] de six scènes iconographiques. Dans *la Mise au tombeau*, trois anges pleurent; le corps est mis au tombeau par Pierre,

1. D'Agincourt, *Peinture*, pl. 57.

Jacob et Jean; la mère de Dieu est au chevet, et derrière elle deux femmes qui se tordent les bras. Le soleil est représenté comme une boule rouge. La miniature du frontispice figure Sion sous l'aspect d'une église à trois nefs avec trois absides; au-dessus de l'entrée se trouve l'image de la Vierge et de l'Enfant.

Tel est aussi le caractère d'un *Évangile* du XI^e^ siècle qui se trouve à la chancellerie de l'église grecque de Venise (S. Giorgio dei Greci); c'est un in-folio avec un grand nombre d'initiales en or et de couleur représentant des sujets iconographiques. L'illustration du texte est si littérale que le Christ qui lave les pieds de ses disciples (Saint Jean, chap. XIII, v. 4 : « il ôta ses habits » et plus loin : « il ôta ses habits de dessus »), est représenté nu, c'est-à-dire n'ayant pour tout vêtement qu'une ceinture [1]. Le frontispice nous fait voir la gloire du Seigneur entre la Vierge et saint Jean-Baptiste, les Évangélistes, les Archanges et les Puissances du Ciel qui l'adorent. Ce sujet, qui sert d'illustration aux paroles du Psautier : « Tout ce qui respire », au commencement de l'Évangile, rappelle la fresque du couvent d'Iver au mont Athos [2], décrite par Didron.

Cette scène est complétée par l'unique miniature du manuscrit in-4° du *Nouveau Testament,* qui date du XIII^e^ siècle et qui est conservée à la Bibliothèque impériale de Vienne (suppl., n° 52 [3]) : dans un arc-en-ciel est représentée la Trinité composée d'un vieillard à cheveux blancs et aux pieds nus, couronné d'un nimbe en forme de croix; il tient dans les deux mains la petite figure du Christ déjà adulte; celui-ci, à son tour, presse contre sa poitrine le Saint-Esprit; tout à l'entour, des anges; plus bas, un paysage riant et l'ἄνθρωπος, un jeune homme.

Au XIII^e^ siècle appartiennent encore deux *Évangiles* grecs, dont l'un est conservé à la Bibliothèque nationale de Paris sous le n° 54. Ce qui le rend intéressant, c'est que le texte grec de l'Évangile de saint Mathieu et de saint Marc est accompagné d'un texte latin, d'une écriture plus fine, mais évidemment de la même époque. Les figures des

1. Rohault de Fleury (vol. II, p. 189) fait remarquer avec raison qu'aucune scène n'est moins susceptible de modification que *le Lavement des pieds.*

2. *Manuel d'iconographie,* p. 235. Rem.

3. Kollar, *Suppl.* Édit. de 1790, n° 5; exemplaire d'Érasme de Rotterdam.

Évangélistes avec leurs draperies informes, leur peau d'un bleu cadavérique, leur charpente lourde et épaisse, semblent indiquer une origine moins ancienne ; cependant l'épigraphe mentionne bien le XIII^e^ siècle, et les miniatures se distinguent par la finesse des tons, l'éclat des ors et un modelé très moelleux [1].

Les illustrations d'événements évangéliques, qui comprennent vingt-deux miniatures achevées, dénotent un certain sentiment artistique. Les représentations de miracles sont très compliquées. *La Multiplication des pains* est divisée en cinq parties : les disciples distribuant les pains, des enfants qui jouent. Dans *l'Annonciation,* la Vierge est accompagnée d'une jeune femme qui tient un fuseau et qui se tourne également du côté de l'Ange. Les paraboles sont pleines d'intérêt : dans la comparaison des dix jeunes filles, nous voyons le fiancé — le Christ — dans un cercle bleu avec deux anges qui prient, et de chaque côté un groupe de vierges ; cette scène rappelle les mosaïques de Ravenne. La parabole de l'ivraie (Saint Mathieu, chap. XIII, v. 24-30) est un peu différente du *Manuel* du moine Denys [2] : le Christ tenant l'Évangile bénit au milieu ; à droite, cinq moines à barbe blanche, des savants et des Pharisiens causent et festinent ; derrière quelques-uns d'entre eux, on aperçoit des démons à la chevelure ébouriffée ; un ange en tire un par le col ; un autre ange, à la gauche du Christ, a terrassé un démon et l'enchaîne en le pressant de son genou.

Cette manière d'interpréter les paraboles qui ne donne pas, comme dans les autres Évangiles que nous avons analysés, la forme littérale des sujets comparés, mais bien l'explication théologique, cette manière, dis-je, est une source féconde de compositions ; ainsi entendues, les paraboles souffraient parfois d'une trop grande sécheresse allégorique et d'un certain mysticisme, mais elles exigeaient toujours de l'artiste des idées et une certaine puissance d'imagination. Aussi, bien que ces paraboles fussent déformées plus tard par les moines, elles n'en constituent pas moins, dans le *Manuel,* une catégorie fort curieuse d'œuvres

1. Labarte, qui place ce manuscrit dans l'intervalle compris entre 1204 et 1261, c'est-à-dire à l'époque des Croisades, prétend que ces miniatures sont d'une exécution défectueuse ; son opinion ne nous semble pas justifiée. Cf. Bordier, *Description,* p. 228.

2. *Manuel d'iconographie,* p. 207.

d'art, qui a évidemment exercé son influence sur l'art de l'Occident. C'est assurément une idée ingénieuse que de représenter les champions de l'Ancien et du Nouveau Testament sous l'aspect de vignerons, et les mauvais serviteurs sous les traits d'hommes et de clercs festoyant et menant joyeuse vie, tandis que la Mort, armée d'une faux, plane au-dessus de leurs têtes : cette composition rappelle singulièrement les peintures du Campo Santo de Pise.

Parmi les interprétations littérales de paraboles, citons, dans le même *Manuel,* l'homme qui a un éclat de bois et le Pharisien qui a une poutre dans l'œil; ces deux figures devaient produire le plus mauvais effet [1].

Le dernier des manuscrits illustrés de l'*Évangile* que nous connaissions appartient à la Bibliothèque Ambrosienne de Milan et date du XIII^e^ siècle. De nombreuses initiales dans le style dit roman (composées d'entrelacs phyto — et zoomorphiques) représentent divers sujets réels ou iconographiques : tantôt c'est un homme qui grimpe sur un arbre, la hache à la main; tantôt un autre qui porte son lit, ou une femme (la Samaritaine) avec une cruche sur l'épaule, ou une figure avec un diable dans le dos, ou enfin diverses allégories avec la croix, l'ancre, etc.; on voit même une femme nue enceinte. Les Évangélistes écrivent, écoutant le Saint-Esprit (perché près de leur oreille droite), sous la forme d'une colombe [2]. La maigreur, la caducité et les draperies assez informes de ces personnages dénotent une époque relativement récente. On sent que le dessinateur s'est efforcé d'expliquer ses sujets et de leur imprimer un caractère de piété personnelle.

Dans la *Sainte Cène,* l'ange descendu du ciel apporte un plat de poissons (peut-être une réminiscence de la signification symbolique de l'Ἰχθύς).

D'après certains costumes de guerriers qui rappellent les costumes normands, on serait tenté de croire que ce manuscrit vient de quelque province byzantine.

1. Ἑρμηνεία τῶν ζωγράφων ὑπὸ Διονυσίου, 2^e^ édit. (par Constantinides); Athènes, 1885, p. 155.
2. Voy. le *Hortus deliciarum,* de Herrade de Landsperg.

Parmi les Évangiles, dont l'illustration est réduite en partie aux figurines microscopiques des initiales, mentionnons enfin un manuscrit de la Bibliothèque nationale (Suppl. gr. 27, du XII^e siècle, in-4°), d'un coloris riche et tendre, avec des scènes traditionnelles, rappelant plusieurs fois l'Évangile de l'an 586, mais outrées. Le Christ baptisé est plongé dans l'eau, comme au milieu de fonts baptismaux en forme de croix, et non pas dans le fleuve, comme il aurait fallu.

A défaut d'autres manuscrits grecs[1], nous sommes obligés d'arrêter notre attention sur les copies de leurs miniatures qui se sont conservées dans deux manuscrits, l'un en langue copte, l'autre en langue arménienne, tous deux appartenant à la Bibliothèque nationale de Paris.

Le manuscrit arménien, exécuté dans le style byzantin bien connu des XI^e et XII^e siècles, est inscrit dans le nouveau catalogue des manuscrits orientaux sous le n° 10 *a* (in-16), et attribué au XV^e siècle. Sans pouvoir nous prononcer d'une façon précise sur cette indication chronologique, nous croyons que ce volume, à en juger par ses miniatures, n'est qu'une copie d'un original grec du XIII^e siècle. On y constate en effet toutes les particularités de la technique de cette époque : la prédominance du bleu et du rose, la beauté et le bon goût des vignettes, les formes caractéristiques des feuilles en guise de flèches et de cœurs, les initiales faites d'oiseaux se terminant en serpents[2] et même d'un taureau ailé que l'on dirait dessiné d'après un colosse de Ninive. Les sujets évangéliques qui ornent les bordures ont toute la grossièreté d'une copie.

Le manuscrit n° 13 (fonds copte, in-folio), contenant un Évangile copte complet, a été écrit en 1173 par Michel, évêque de Damiette. Il s'éloigne beaucoup dans sa technique de l'art byzantin, et se distingue

1. Citons aussi un *Évangile* grec illustré, du XII^e siècle, nouvellement acquis pour le Musée chrétien de l'Académie ecclésiastique de Kief et provenant de Nicée. Voy. la description du manuscrit par M. Petroff, dans les *Travaux de l'Académie de Kief*, année 1882.

2. On retrouve exactement les mêmes formes dans les initiales mérovingiennes. Voy. *le Moyen-Age et la Renaissance*, vol. II, *Miniatures*, pl. 2. Voy. aussi le manuscrit latin de saint Augustin, n° 2110, dans le fameux ouvrage du comte de Bastard, pl. 19, VII^e siècle; l'*Histoire de Grégoire de Tours*, la *Bible de Limoges*, aujourd'hui à la Bibliothèque nationale de Paris, X^e siècle. (*Ibid.*)

par le cachet original propre aux manuscrits de cette catégorie. Il est orné de vignettes bariolées, d'initiales, de signes de ponctuation en forme de cœurs, de triangles, de rosettes, etc., ainsi que d'entrelacs très compliqués [1]. Ces derniers n'existent ni dans le manuscrit géorgien, ni dans le manuscrit arménien, l'Arménie étant cependant la patrie de ce genre d'ornements. Si ces deux manuscrits ont été rédigés à Byzance ou sur le mont Athos, le manuscrit copte a été certainement écrit par des Coptes.

Cette opinion s'accorde d'ailleurs avec le changement apporté à l'original byzantin, où toutes les inscriptions sont grecques; elle est confirmée par les traits caractéristiques suivants : les scènes ont toutes quelque chose de passionné et de sauvage; la surface est à peine couverte d'aquarelle; les figures sont vieilles et ont un caractère oriental très prononcé (lèvres épaisses, cheveux d'un noir d'ébène); les seigneurs et les rois sont assis les jambes croisées; on remarque enfin le turban d'Hérode et les bonnets tatares des Mages. Dans les compositions où la Passion joue le principal rôle, le cruel et le monstreux se donnent librement carrière. Le fond est sombre et les couleurs sont d'une simplicité qui imprime à l'ensemble un caractère ascétique. Dans la scène du *Baptême* les anges s'envolent du haut du ciel; dans *la Fuite en Égypte,* on voit des idoles sous forme de démons noirs aux cornes d'or qui se précipitent la tête la première; plus loin, un palmier qui se penche pour que les voyageurs se rassasient de ses fruits [2], etc. Dans les scènes de guérison, le peuple assemblé exprime son étonnement en étendant les bras avec enthousiasme, en tournant la tête dans tous les sens. Dans les scènes de prédication et de conversion, les disciples se pressent au devant du Christ.

Si incorrect et grossier que soit le dessin, il contient des motifs

1. Cette ornementation offre beaucoup d'analogies avec les *Évangiles syriaques* des années 1191 et 1195, à la Bibliothèque nationale de Paris (nos 40 et 41), contenant le portrait d'un évangéliste. Plusieurs manuscrits géorgiens et arméniens, conservés à Etchmiadzin, résidence du métropolitain d'Arménie, et présentant la même ornementation originale et d'origine asiatique, ont été dernièrement le but des recherches scientifiques de M. le comte A. Ouvarof. A en juger d'après les calques exécutés, on y trouvera beaucoup de détails importants pour l'histoire de l'architecture. Les figures, assez rares, sont très grossières et difformes.

2. Voy. l'histoire miraculeuse de ce palmier *apud* Thilo, *Cod. apocr.*, p. 396-397.

nouveaux, résultats de la foi ardente des moines. Dans son rêve fantasmagorique, il représente, par exemple, le diable à côté de Judas qui s'est pendu; son corps se compose de deux têtes d'éléphant, armées de défenses; des serpents s'enroulent autour de ses jambes; sa tête est celle d'un singe. En même temps, la grande miniature des *Noces de Cana* est comme une réminiscence des modèles indo-persans : les convives sont assis pêle-mêle tenant des bouquets de fleurs; sur les tables ont pris place des vases avec des fruits, des flacons orientaux avec des fleurs, etc.

Plusieurs manuscrits latins ont reproduit les miniatures des Évangiles grecs, mais il faut toujours savoir y distinguer la manière byzantine (couleurs, types, etc.) des compositions tantôt imitées, tantôt nouvellement inventées. C'est ainsi que d'Agincourt cite le *Novum Testamentum* de la Bibliothèque du Vatican (n° 39) du XIII^e^ siècle comme une copie d'un original byzantin; or, plusieurs scènes de ce manuscrit, telles que *la Sainte Cène, le Christ dans la maison de Marthe* et d'autres n'ont rien de commun avec les modèles byzantins. Les miniatures de *l'Apocalypse,* quoique exécutées d'après le mode rigoureusement byzantin, ne sont nullement byzantines; on ne connaît pas, en effet, jusqu'ici l'illustration de l'Apocalypse exécutée pendant la belle époque de l'art byzantin. *La Nativité, la Crucifixion* et *l'Ascension* sont les seules miniatures composées dans les données byzantines.

On sait combien sont nombreux les Évangiles grecs ornés des portraits des quatre Évangélistes, ainsi que leurs copies dans les manuscrits russes, serbo-bulgares, tchèques, latins et orientaux. L'habitude de représenter les Évangélistes remonte à une époque très reculée (VI^e^ ou VII^e^ siècle), elle s'est répandue plus tard grâce aux nombreux besoins religieux. Cette infinité de manuscrits évangéliques, qui s'étendent sans interruption du IX^e^ siècle à la fin de l'Empire byzantin, a son importance dans l'histoire, bien que les innombrables copies en aient diminué beaucoup l'intérêt. En réalité fort peu d'entre

eux, et seulement les principaux manuscrits du x^e^ siècle, dénotent une renaissance de la pensée dans les figures des Évangélistes : c'est ainsi qu'un grand nombre de manuscrits les représentent debout ou marchant.

Le plus beau de ces manuscrits est sans contredit le manuscrit grec de la Bibliothèque nationale de Paris (n° 70, in-16), exécuté en 964 [1]. Ses miniatures sont d'une finesse d'exécution surprenante et qui fait le désespoir des copistes [2]. Le miniaturiste a su rendre par un modelé très fin ce qui n'est possible que dans la peinture à l'huile : une richesse extraordinaire d'ombres, beaucoup d'expression dans les traits du visage et des plis qui s'adaptent bien au corps. Saint Mathieu et saint Jean lisent un livre ouvert en marchant ; saint Marc, dont la figure est tournée du côté du spectateur, est sur le point de l'ouvrir d'un air inspiré.

Un manuscrit de la Vaticane, le n° 756 (inconnu à d'Agincourt), montre des Évangélistes d'un dessin analogue ainsi que le Christ bénissant auquel les Évangélistes semblent lire leurs récits, mais les miniatures sont déjà d'un dessin fort imparfait.

Il existe à la Bibliothèque du couvent de Sainte-Catherine, au Mont-Sinaï (n° 204), un manuscrit remarquable, tout en lettres d'or : c'est un Évangile grand in-4° (κατ'ἀναγνώσεις), richement décoré et dont les sept miniatures rappellent beaucoup le manuscrit n° 70, de la Bibliothèque nationale de Paris. Elles représentent dans la manière très fine, quoiqu'un peu sèche, du ix^e^ et du x^e^ siècle, les canons et les types iconographiques du Sauveur, de la Vierge et des Évangélistes. Mais les figures sont déjà mal proportionnées et les physionomies ont l'expression désagréable d'un ascétisme exagéré. La présence d'un certain Pierre (ὅσιος Πέτρος), patrice et *domestique* des Écoles dans le temps de l'impératrice Irène, devenu moine et ascète célèbre, après sa délivrance d'une prison bulgare [3], nous montre clairement que ce

1. Montfaucon, *Paléographie grecque*, p. 44 : ἐγράφθη Νικηφόρου βασιλεύοντος ἰνδ Z. Année 964.

2. Labarte, *Histoire des Arts industriels*, pl. 84. Louandre, *loc. cit.*, 4 planches d'un format plus grand.

3. Albani, *Menol. græc.*, t. III, p. 148.

manuscrit vient de Constantinople. De même l'écriture prouve qu'il ne peut être antérieur à la fin du IXe ni au commencement du Xe siècle, et que, par conséquent, il ne peut être un don ni un travail de l'empereur Théodose III *chrysographe* (715-716), selon la tradition.

Les Évangélistes sont le plus ordinairement représentés assis devant un pupitre contenant à l'origine un rouleau d'écriture défait, et plus tard, un livre; derrière l'Évangéliste on voit la façade d'un bâtiment ou une colonnade, ou un paysage montagneux; plus tard on y découvre quantité d'édifices, de tours, de portes, etc., qui représentent Jérusalem. Les Évangélistes sont le plus souvent plongés dans de profondes réflexions devant un rouleau ou un livre qu'ils sont occupés à feuilleter ou à lire; toutefois saint Luc, qui est l'auteur du plus grand Évangile, écrit toujours vite; saint Jean écoute la révélation, dans une extase prophétique, et la dicte à son élève Prochoros; c'est une interprétation empruntée à l'histoire de l'Apocalypse. Parfois les quatre Évangélistes écrivent tous dans la même attitude, sans que rien les distingue les uns des autres.

Dans cette longue série de manuscrits, la première place revient à un manuscrit du Xe siècle [1], inscrit sous le n° 64 à la Bibliothèque nationale de Paris (in-12). La riche ornementation des canons présente les plus belles formes orniths — et zoomorphiques qu'on rencontre dans l'art byzantin avancé : on y voit, au-dessus du fronton des arcades, au milieu d'une magnifique verdure, des griffons, emblème de la vaillance, des chevaux au pâturage, un chameau avec son conducteur, un éléphant, un Arabe avec son coursier, un berger jouant du chalumeau et d'autres scènes empruntées à la réalité [2]. Au sein de cette

1. Labarte fonde cette attribution sur ce fait que sous l'arcade d'entrée est représentée la Vierge, et sur les côtés deux empereurs, dont un jeune et l'autre vieux : ce sont, d'après lui, Constantin Porphyrogénète et Roman Lacapenus, tandis qu'en réalité ce sont David et Salomon. Voy. texte et pl. 83. Dans l'édition de Louandre, les figures sont réparties sur des planches d'un format plus grand; elles représentent Salomon (David), Hérode, Zacharie et la Vierge.

2. On y voit également un chasseur lançant une panthère contre les biches qui s'enfuient. Codinus (*de Officiis*, chap. XXII) raconte que ces chasseurs, lorsqu'ils amenaient les panthères dressées à la chasse dans l'hippodrome, pouvaient entrer à cheval dans le palais.

décoration si riche et si variée, les Évangélistes se distinguent par des gestes d'une grande énergie : saint Mathieu, levant un doigt, est plongé dans ses réflexions; saint Marc compte sur ses doigts; saint Jean, courbé par l'âge, est pensif; à côté de saint Mathieu on aperçoit la *Généalogie du Christ* avec des figures de patriarches; à côté de saint Marc, le *Baptême;* à côté de saint Luc, l'ange apparaissant au grand-prêtre Zacharie; à côté de saint Jean, enfin, la Gloire du Seigneur. Les douze vignettes de la fin offrent les formes du style dit roman en très grande abondance : ce sont des animaux autour desquels s'enroulent des serpents, divers reptiles aux plis tortueux, etc.

Il faut attribuer au IX^e^ et plutôt même au X^e^ siècle l'Évangile du *British Museum* (fonds d'Arundel, n° 547). Les figures y manquent de vie, mais les initiales sont intéressantes : le T, par exemple, a la forme d'un monstre avec un seul pied.

C'est au X^e^ siècle également que semble appartenir un autre Évangile de la Bibliothèque nationale de Paris (in-4°, fonds Coislin, n° 20). L'ornementation dessinée (à la plume) de ses vignettes et de ses canons rappelle des motifs de mosaïques; mais tous les détails d'architecture affectent déjà des formes végétales, et à ce jeu l'ouvrage perd toute sa beauté. Les Évangélistes, sur fond d'or, se distinguent par un byzantinisme sombre; saint Marc a déjà beaucoup de cheveux gris.

Faisons remarquer en passant que dans les manuscrits grecs de l'Orient la manière orientale domine souvent : c'est ainsi que les canons du manuscrit de la Vaticane (n° 354, in-folio; date : 949) sont déjà enluminés à l'aide d'une couleur jaune et rouge de brique.

L'Évangile de la Bibliothèque impériale de Vienne (n° 50, Cim. 4; suppl. de Collar, n° 6), remonte également au XI^e^ siècle. Il est remarquable par les hachures d'or faites au moyen d'un instrument tranchant (technique de l'École de Sienne).

Il faut y ajouter l'Évangile n^os^ 21 (fonds Coislin) de la Bibliothèque nationale de Paris, avec leurs vignettes et leurs canons d'un dessin superbe. Les Évangélistes placés sous un rideau tiré sont copiés d'après un modèle antique. Mathieu et Jean sont assis pensifs et

tiennent à la main un rouleau et une charte; les pieds du lutrin (« analogium ») ont la forme d'un dauphin.

Le manuscrit n° 71 de la même Bibliothèque a une ornementation sèche et conventionnelle : des rameaux en croix se terminent par des feuilles bleues à reflets verts et par des fleurs conventionnelles à trois feuilles ou par des rosettes. Les Évangélistes ont quelque chose d'épuisé : les traits maigres et fortement accentués, un regard profond et ardent et une rougeur de fièvre sur des joues creuses. Saint Jean surtout a un air lugubre; il fait un récit à Prochoros au milieu des rochers de Patmos.

Les fines miniatures de l'Évangile de la Bibliothèque de Saint-Marc, à Venise (n° 541; in-18; XI^e^ siècle), se distinguent par un modelé très léché où l'artiste s'occupe surtout des effets d'ombre et de lumière; les chairs sont d'un brun foncé avec des veines rouges sur les visages; çà et là des fils gris dans la chevelure noire; la figure de saint Luc et les plis de ses vêtements ont beaucoup de naturel.

Un des Évangiles de la Laurentienne (in-4°; Plut. VI, n. 18), que Bandini place au X^e^ siècle, bien qu'il offre tous les signes distinctifs du XI^e^, contient d'excellentes miniatures représentant les Évangélistes, des bas-reliefs, des tentures et d'autres formes traditionnelles propres aux manuscrits de l'époque macédonienne. Dans le ciel on aperçoit la main de Dieu ou le buste du Christ.

Nous connaissons encore une longue série d'Évangiles illustrés du XI^e^ siècle, qui sont d'une exécution satisfaisante, mais qui manquent absolument du sentiment de l'art; leur brillante ornementation jure avec leurs figures de bois. Citons dans le nombre, comme exemples typiques, deux intéressants manuscrits de la Bibliothèque synodale de Moscou (n^os^ 518 et 519). Ce sont deux in-4°, avec des canons bien décorés, mais les Évangélistes sont très mal dessinés. Fait curieux, dans ces deux manuscrits les personnages en question sont représentés avec leurs attributs placés au-dessus d'eux; c'est un détail propre à l'art occidental et qui ne se trouve que fort tard dans l'art byzantin. Soit par simple ignorance, soit pour des considérations spéciales, ces

attributs ne sont pas distribués comme d'habitude : au-dessus de saint Mathieu, le lion tient un rouleau avec son monogramme; au-dessus de saint Marc est peint un taureau[1]; dans le manuscrit 519, saint Luc est accompagné d'un ange.

Au *British Museum,* un manuscrit grec in-folio (Harléien, n° 5785) contient sur son frontispice les quatre animaux apocalyptiques. Le corps des Évangélistes est d'un rouge brique; les autres couleurs sont pâles; le dessin est d'une grande mollesse.

Un autre manuscrit (Harléien, n° 1810), où l'ornementation végétale est déjà remplacée par des formes géométriques, renferme des canons ornés dans les vignettes encadrant les Évangélistes; mais il ne faut pas croire que ce fait ait un sens particulier. Tous les Évangiles renferment des dessins uniformes des principaux jours de fête. Mais dans quelques-uns de ces dessins on a de la peine à débrouiller le sens véritable : c'est ainsi que, dans *la Descente du Saint-Esprit,* on voit la porte d'une prison gardée par deux guerriers armés de lances, à la place de la porte d'une maison, au lieu du peuple et de la figure allégorique du roi qui représente le monde.

Un Évangile grec du XI^e^ siècle, conservé à la Laurentienne (n° 163), dédié sous le règne d'Andronicus Comnène, à Trébizonde, à l'église de Marie, à la coupole d'or, contient de fort belles figures, d'une grande finesse, aux traits vieux et sanguins; on y remarque aussi une intéressante figure du Christ enseignant aux enfants dans le temple.

L'Évangile de la Bibliothèque de Parme (in-4°) est un spécimen assez remarquable du genre miniature[2], quoiqu'on y remarque déjà des indices de décadence dans les figures longues et dans les vêtements verts. Quelques fêtes aussi y sont représentées. Après Eusèbe et Carpianus nous voyons, dans la miniature du frontispice, le Seigneur dans sa gloire : le Christ trône sur un arc-en-ciel, entouré de séraphins aux figures de lion, veau, etc., ainsi que d'Évangélistes avec leurs emblèmes, portant l'Évangile; dans les coins, les quatre Évan-

1. Voy. sur ces modifications Athanasius, *Synopsis Scripturæ*, t. II, p. 155, et Didron, *Manuel*, p. 308. Rem.

2. Considéré comme un monument de l'art byzantin par Rosini, dans sa *Storia della Pittura Italiana* (1839-1847; t. I^er^, p. 49), avec la gravure de la miniature du frontispice.

gélistes eux-mêmes; plus loin, David et Isaïe, Pierre et Paul, Jean le Théologien et l'empereur Constantin.

La seconde miniature est l'image de *la Naissance du Christ* et de *l'Exaltation de la Croix,* avec Constantin et sainte Hélène. Chaque Évangile contient dans une vignette la représentation d'un des principaux épisodes qui y sont relatés : le voyage à Nazareth, pour saint Mathieu; saint Jean baptisant le peuple, pour saint Marc; la naissance du Précurseur, pour saint Luc; ainsi que des hommes apportant des présents et Zacharie écrivant sur une tablette; enfin, pour saint Jean, *la Descente dans l'Enfer.* Trois feuillets contiennent différentes miniatures intéressantes : *les Noces de Cana, le Christ couché à côté de saint Pierre, Saint Pierre sur les eaux* (conformément au texte, il est déshabillé et porte une simple ceinture), *le Lavement des pieds* et *la Descente de croix.* Le tout plein de motifs utilisés par le peintre siennois Duccio.

Le beau manuscrit de la Vaticane (fonds d'Urbin, n° 2), qui a été rédigé en 1128 avec une dédicace en vers en l'honneur de Jean (et non Alexis) Comnène Philometer, autocrate du pays des Ausones, nous offre une illustration semblable[1]; cependant il renferme déjà des éléments nouveaux et des formes décoratives du temps des Comnènes. Dans la miniature du frontispice le Christ, accompagné de « la Charité et de la Justice », protectrices de l'empereur, couronne Jean et Alexis Comnène († 1118) qui se tiennent debout sur des coussins, un *labarum* à la main. Les mêmes jours de fête sont annexés aux Évangiles. Dans *le Baptême du Christ* on voit le peuple et en haut *l'Hétimasia;* la scène de *la Naissance du Précurseur* se distingue par une décoration magnifique. Le naturalisme éclate dans les figures si raides des Comnènes, au nez long et recourbé, aux sourcils relevés, aux lèvres finement découpées du type fanatique de l'Orient.

Un autre Évangile, appartenant à la même Bibliothèque (fonds palatin, n° 189, in-32), se rapproche beaucoup, par la représentation des jours de fête, du manuscrit précédent.

1. Les principales miniatures de ce manuscrit ont été reproduites par d'Agincourt. *Peinture,* pl. 59.

Ce type d'Évangile illustré domine pendant tout le XII^e^ siècle et même au delà; mais il perd au fur et à mesure son charme primitif.

Citons encore, parmi les manuscrits de la Vaticane, le n° 1158 (manuscrit du pape Innocent III), qui, tout brillant d'or et de couleurs, rappelle, par la finesse de ses clairs, les maîtres flamands du XV^e^ siècle; tous les Évangélistes, même saint Marc, ont les cheveux gris.

Dans le manuscrit n° 1522, les figures se distinguent par de longues barbes.

Le *British Museum* possède (fonds Burn., n° 19) un Évangile in-4°; les figures, quoique d'une bonne exécution, sont dures et sèches; les corps, d'un rouge brunâtre, sont très maigres; le visage est toujours sillonné de rides. Dans quelques-uns cependant l'exécution est plus faible; les personnages deviennent difformes, les vêtements ont des taches de savon blanc; les rayures fines, toutes dans le même sens, se multiplient; l'expression de la physionomie devient sombre, l'entourage a un aspect monacal; les ors rougissent; le coloris tourne au mat sale; le modelé se borne à des ombres olivâtres; le bleu commence déjà à faire place au vert. Dans cette catégorie rentrent les manuscrits du *British Museum* catalogués sous les n^os^ 4949, 26103, 22740, Burn. 20 (de l'année 1285).

Il convient de mentionner ensuite les manuscrits 7 et 14 de la Laurentienne (Pluteus VI); ce dernier se fait remarquer par des draperies dont les plis très pressés ont des cassures arrondies au hasard, d'un effet fort désagréable.

A la Bibliothèque communale de Sienne se trouve un manuscrit du XII^e^ siècle, célèbre grâce à sa reliure, ornée de magnifiques émaux [1]. Il est intéressant à cause de ses initiales qui figurent des édifices, des fontaines, des vases, des mains et autres formes du corps humain, etc.

La sacristie de la cathédrale de Padoue possède un Évangile grec du prêtre Isidor, de l'année 1170; les initiales en sont zoomorphiques, les figures brisées et informes, le coloris mauvais et blanchâtre.

A la Bibliothèque impériale publique de Saint-Péterbourg, le n° 67

1. Labarte, *loç. cit.*, pl. 101.

(écrit par le moine Théophane, en 1006) représente une croix avec un agneau de chaque côté; le n° 98 dénote déjà une grande décadence dans la technique et dans le dessin; le n° 105 (dans le genre du Nouveau Testament de la Bibliothèque de Palerme) contient de nombreuses miniatures; le manuscrit n° 101, provenant du couvent de Saint-Athanase, au Mont-Athos, choque par le manque absolu d'harmonie dans les effets d'ombre et de lumière; les chairs du n° 72 sont couleur olive et les plis des costumes d'une raideur de bois.

Dans la riche collection de manuscrits grecs du couvent de Sainte-Catherine, au Mont-Sinaï, nous avons trouvé un nombre assez considérable d'Évangiles illustrés qui, d'ailleurs, n'ont pas une bien grande importance. Il faut cependant les signaler à cause de l'obscurité qui environne encore cette collection si intéressante, depuis les découvertes de Tischendorf.

Le n° 166 est un Évangile remarquable par une exécution élégante du XII^e^ siècle. Les fontaines, les fleurs, les oiseaux peints sur fond chocolat mat et semblables aux arabesques de l'Alhambra, offrent un contraste singulier avec la tonalité savoureuse des figures d'Évangélistes. Cette coïncidence des ornementations arabe et byzantine est encore plus frappante dans les encadrements qui rappellent de près les rinceaux en mosaïque de la mosquée d'Omar, à Jérusalem.

Le n° 156 (du XII^e^ siècle), représentant les quatre Évangélistes, se distingue par l'harmonie des tons clairs et par la jeunesse des visages.

Le n° 157, de la même époque, est décoré de toutes sortes d'accessoires : flambeaux dorés, coupes, etc.; mais les enluminures en sont trop sombres et dénotent plus de patience que d'art.

Les n^os^ 165, 170 et 240 sont plus importants au point de vue de l'ornementation byzantine; ils contiennent des réminiscences antiques, des mascarons, des griffons ailés, etc.

Le manuscrit n° 216, qui est moins ancien (XIII^e^ ou XIV^e^ siècle), n'est pas mal dessiné, mais c'est une imitation, et ses enluminures laissent beaucoup à désirer.

Enfin, les n^os^ 153, 160, 179, 187, etc., du XIII^e^ ou du XIV^e^ siècle, n'offrent rien qui soit digne d'être remarqué.

Au XIII^e siècle, la technique tombe si bas que même la gamme des couleurs byzantines n'est plus observée et que les tons bleu, rose et vert pâle font place au vert foncé, à l'écarlate et au rouge brique. Dans les détails domine une bigarrure grossière ; tous les vêtements et même les ustensiles domestiques sont parsemés de perles. Les emblèmes des Évangélistes, introduits dans l'iconographie byzantine (où ils ont été souvent renouvelés par le contact avec l'art occidental), servent généralement à compléter la scène, c'est ainsi, que dans le manuscrit n° 51 de la Bibliothèque nationale de Paris, le lutrin de saint Jean repose sur un aigle; dans le n° 95 de la même collection un aigle apporte à saint Jean l'Évangile du haut du ciel. Dans le premier de ces manuscrits on aperçoit aussi le Saint-Esprit, sous forme d'une colombe, qui parle à l'oreille de saint Marc.

Tandis que l'Évangile n° 117, de l'année 1263, appartenant également à la Bibliothèque nationale de Paris, a conservé du moins le coloris ancien, les Évangiles du XIII^e siècle conservés à la Vaticane sous les n^os 1155 et 1159 offrent une couleur mate, les contours des figures y sont noirs et épais, le fond jaune ou vert foncé; Mathieu frise sa barbe d'un air pensif.

Les Évangiles illustrés de cette dernière espèce sont très nombreux en Italie, surtout dans l'Italie méridionale (Bibliothèques des couvents du Mont-Cassin, de Messine, de Palerme, de Capoue, etc.), où ils sont restés comme les témoignages vivants des relations intimes de ce pays avec Byzance. Mais parmi ces manuscrits disséminés dans les cloîtres et dans les églises, peu sont accessibles aux savants étrangers; peu aussi, il faut le déclarer, méritent un examen approfondi, car ils répètent sans cesse et assez imparfaitement les mêmes motifs[1].

A Rome, je signalerai, dans la Bibliothèque Barberini (n^os 184; IV, 31) un manuscrit de l'année 1183, véritable spécimen de la décadence avec son fouillis de couleurs, les tons bruns de ses chairs et ses draperies impossibles.

Il faut en outre citer les manuscrits de la Bibliothèque Vallicel-

1. A en juger par les photographies de la fameuse collection Sevastianoff (qui pâlissent de plus en plus), on trouve beaucoup d'Évangiles illustrés dans les couvents du Mont-Athos, et dans le nombre

liana (le meilleur est le n° F. 17), et de la Bibliothèque Chigi.

Au Musée national de Palerme se trouve un Nouveau Testament grec du XIII^e^ siècle en petits caractères et avec de nombreuses miniatures. Suivant la tradition, il aurait appartenu à Constance, mère de l'empereur Fréderic II, la princesse qui, selon la légende guelfe, aurait donné le jour étant nonne à cet « Antechrist ». Non seulement les Évangiles, mais encore les Épîtres y sont illustrés. En tête de l'histoire des apôtres on voit saint Luc qui écrit et un serviteur qui attend pour porter le manuscrit au moine Théophile. Ce manuscrit comprend, outre le Nouveau Testament, les Psaumes.

Le manuscrit de la Bibliothèque synodale de Moscou (n° 382-(407), in-12) est illustré de la même façon : les Évangélistes sont accompagnés de leurs emblèmes qu'encadrent des médaillons ; dans les Épîtres des apôtres, Jacques, sous les traits intéressants d'un Hébreu, est occupé à écrire ; saint Pierre est assis sur un grand trône, tourné du côté des spectateurs. Tout cela est relativement bien exécuté ; les figures des Psaumes ont même un certain caractère d'art.

Le manuscrit des *Actes des Apôtres* et des *Épîtres,* à la Bibliothèque de l'Université de Moscou (date : 1072), avec des miniatures d'une exécution assez bonne, mais trop minutieuse, contient, outre les figures ordinaires, une image du Paradis : au milieu du jardin se trouve la Vierge assise sur un trône et priant pour les hommes ; à côté d'elle, le bon larron ressuscité, tenant la croix.

Il faut attacher plus d'importance au manuscrit illustré des *Épîtres de saint Jean,* au trésor du dôme de Padoue (date : 1250), quoique ses illustrations soient composées de morceaux différents, dont la composition est d'ailleurs toujours la même. Des initiales représentent des figures de saints et de prophètes. Partout, le fond doré est parsemé de fleurs conventionnelles, et l'architecture bigarrée est chargée d'ornements de la décadence. Si l'on y regarde de plus près on y entrevoit un art nouveau qui imite les modèles étrangers, mais qui se sent déjà assez

plusieurs assez intéressants. Mais, comme il est impossible de les apprécier sans avoir vu les originaux eux-mêmes, nous préférons les laisser de côté. Cette collection a été mal conservée, elle ne présente pas dans ses albums même des numéros précis et n'a jamais été publiée, ce qui est vraiment regrettable, parce que les photographies peuvent disparaître en ne laissant même pas de traces.

fort pour établir des principes nouveaux. Les figures ornementales sont devenues grandes et expressives; les tons sont plus larges et plus clairs et diffèrent de la manière scrupuleuse et trop étudiée des maîtres byzantins.

*Les Actes des Apôtres,* à la Bibliothèque du Mont-Sinaï (n° 275; XIII^e siècle), offrent les mêmes formes minutieuses, mais présentent, au point de vue iconographique, plus d'intérêt que le manuscrit de Moscou. Le Christ envoyant ses disciples dans le monde et Dieu le Père avec un livre rouge dans la main gauche, entouré de vases de fleurs, qui signifient le Paradis, procèdent d'un modèle monumental. Les tendances théologiques du temps ont donné une importance singulière à la figure de saint Paul prêchant ou parlant au Sauveur.

Des fragments très curieux des *Actes* et des *Épîtres* des Apôtres, peut-être du XI^e siècle, sont intercalés dans l'Évangile latin du *British Museum* (n° 7551, fonds Harléien). On y trouve des miniatures d'un caractère grandiose, tels qu'un saint Paul, au visage sombre, et Jean l'Exégète.

A côté de ces manuscrits d'une exécution banale, quoique souvent fort soignée, les illustrations, même médiocres, des XIII^e et XIV^e siècles présentent un grand intérêt; si les formes traditionnelles disparaissent ici, elles font place à des éléments nouveaux, des éléments barbares, mais originaux. Nul doute que les Bibliothèques inconnues de l'Orient ne recèlent encore une grande quantité de ces ouvrages vraiment intéressants pour l'histoire de la fin de l'art byzantin.

Parmi les Évangiles de la Bibliothèque du Mont-Sinaï, nous en avons trouvé quelques-uns qui méritent d'être placés avant certains manuscrits célèbres de l'Europe. L'Évangile n° 237, du XIV^e siècle, comprend un nombre considérable d'initiales en forme de végétaux; les divers entrelacs s'y terminent par des têtes d'oiseaux et de dragons ailés; des tours fantastiques et des coupoles chargées des ornements les plus variés constituent une sorte d'architecture composite. Dans les scènes où les Évangélistes offrent leurs livres au Christ, on constate une naïveté inconnue jusqu'alors dans l'art byzantin.

Dans les manuscrits nos 152 et 221 (date : 1340), le Christ bénit le front des Évangélistes qui lui soumettent leurs œuvres.

Ce genre d'illustration s'est étendu à d'autres ouvrages de l'Écriture sainte, aux livres des Prophètes, aux œuvres des Pères de l'Église. Parmi les premiers, le plus remarquable est assurément le manuscrit de la Laurentienne (XIe siècle; Pluteus V, cod. 9). Il contient les commentaires *(catena)* des prophètes Isaïe, Jérémie, etc. C'est un des plus beaux manuscrits illustrés, mais il ne renferme plus qu'une seule miniature : au milieu d'un champ d'or, Jérémie montrant le Christ dans un ciel bleu. La figure grandiose du prophète, debout devant le spectateur, mais la tête tournée vers le Christ, est une des plus magnifiques créations de l'art byzantin. Le mouvement de la tête et des épaules a changé et animé l'attitude ainsi que les draperies. Les traits maigres et sévères du prophète, ses rides profondes, son ovale sec et dur, ses cheveux bouclés avec des fils d'argent, forment un ensemble réellement artistique. Mais c'est surtout le modelé qui mérite de fixer notre attention; par la finesse des transitions dans les nuances et dans les ombres, il indique déjà des notions réelles de clair-obscur [1].

Le manuscrit des *Prophéties* d'Isaïe (IXe ou Xe siècle), dont nous avons déjà parlé (n° 755, in-folio), est beaucoup plus faible. Il se compose de trois miniatures dont une représente le prophète proclamant les ordres du Dieu, dont la main est visible dans le ciel; tout autour, des médaillons avec les portraits des saints : Cyrille, Théodorète, etc. Dans la seconde miniature, on voit Isaïe veillant la nuit; dans la troisième, son martyre, le corps scié en deux.

Ces manuscrits, relativement anciens, ont servi de modèles à d'autres plus récents, parmi lesquels nous citerons une copie fort caractéristique dans la Bibliothèque Chigi, à Rome : ce sont les *Commentaires* des prophètes du XIIe ou du XIIIe siècle (in-folio). Ce manuscrit, classé sous le n° 54, dans la division R. VIII, compte 500 feuillets. On y remarque les figures monumentales des prophètes (28 cent.),

1. Voyez les contours de cette figure dans le *Catalogue* de Bandini, t. Ier, pl. 2.

le visage tourné du côté du spectateur et bénissant. Quelques motifs ne manquent pas de mérite. Joël et Amos sont encore jeunes, bien qu'ils portent une petite barbe; Jonas est chauve, les cheveux qui lui restent sont gris; Habacuc et Sophonie sont également jeunes; Aggée est sérieux et sombre; Isaie a le type de saint Jean-Baptiste. La technique est fort bien conservée; les contours sont épais, les couleurs mates et sales, les vêtements olive ou ocre.

Le système d'illustrations monumentales, propre aux Évangiles pendant le XI^e^ et le XII^e^ siècle, s'est étendu également, avons-nous dit, aux écrits des Pères de l'Église.

Citons, dans le nombre, *les Discours de saint Jean Chrysostôme,* qui, à cette époque, étaient tenus en grande estime[1]; ils sont reproduits dans plusieurs manuscrits illustrés dont le plus ancien (il date de l'année 1080) et le mieux décoré est celui qui a été écrit pour l'empereur Nicéphore Botoniate. C'est un in-folio, classé à la Bibliothèque nationale de Paris sous le n° 79 (Coislin). Il se compose de quatre miniatures d'apparat, d'un travail superbe, mais d'un dessin fort irrégulier; les vêtements sont lourds et mal drapés, de sorte qu'une figure assise, la face tournée vers le spectateur (et non de profil comme les Évangélistes), a l'air de plier les genoux. Partout des perles, des arabesques, une ornementation bigarrée, qui se rapproche des modèles orientaux. L'empereur[2] y est vêtu d'une *talare* à carreaux et d'une chlamyde; à côté de lui la Justice et la Vérité habillées d'un chiton à manches courtes; plus bas sont les dignitaires; plus loin, l'empereur reçoit un livre des mains de saint Jean Chrysostôme; à droite, l'archange Michel dans le costume iconographique des empereurs et avec des souliers rouges; l'empereur et le moine Sabas derrière un pupitre, et le Christ couronnant le couple impérial.

1. Sur la translation de ses cendres, sous le règne de Constantin Porphyrogénète, voy. Rambaud, *l'Empire grec au X^e^ siècle,* p. 113.

2. Voy. la description détaillée dans Labarte, *Histoire des Arts industriels,* t. III; Montfaucon, *Bibl. Coisl.,* p. 135, sur les fonctionnaires; Waagen, *Kunstler und Kunstwerke in Paris,* p. 227.

On a pu voir, à l'Exposition universelle de 1878, quatre planches en noir, exécutées par les soins du comte Aug. Bastard, et contenant les reproductions des figures de Nicéphore, de l'impératrice Marie, sa femme, de dignitaires, du moine Sabas, etc.

Un autre manuscrit des quarante-cinq *Homélies de saint Jean Chrysostôme* (d'après l'Évangile de saint Mathieu), du XI^e^ siècle, appartenant à la même Bibliothèque (fonds Coislin, n° 66), nous offre, outre un grand nombre de vignettes diverses, saint Jean Chrysostôme lui-même, sous les traits d'un homme petit, maigre et chétif, avec de petits yeux, un grand front et une barbe rare. Ce type, qui commence à paraître dans les mosaïques byzantines (Chapelle Palatine, à Palerme) et dans les petits ouvrages en émail, a été très exactement décrit dans l'ouvrage d'Ulpius Romeius, écrivain du XII^e^ siècle[1].

Une miniature analogue se trouve dans la 25^e^ homélie d'un manuscrit du XII^e^ siècle, faisant partie de la Bibliothèque de Saint-Marc, à Venise (Cl. II, cod. 27); mais le costume ici consiste en un vêtement de prêtre bleu à gros pois, et un pallium en forme de croix.

A cette catégorie appartient en outre le manuscrit de la Bibliothèque synodale de Moscou, n° 41, des XII^e^ ou XIII^e^ siècles, où figurent également le Christ dans sa gloire et les Évangélistes.

Faisons remarquer enfin qu'à cette classe d'illustrations d'apparat se rattachent les célèbres miniatures qui ornent les deux manuscrits de la *Panoplie dogmatique,* l'ouvrage d'Euthymius Zagabenus, écrit sur l'ordre d'Alexis Comnène; l'un est conservé à la Vaticane (n° 666), l'autre à la Bibliothèque synodale de Moscou (n° 387). Ces miniatures, qui représentent les Saints allant au secours de l'orthodoxie et Alexis Comnène devant le Christ, sont identiques dans les deux manuscrits et n'apportent aucun élément nouveau à la connaissance de l'histoire de l'art sous les Comnènes[2].

La Bibliothèque nationale de Paris possède, sous le n° 922 de sa collection grecque, un recueil très important des passages de l'Écriture sainte et des Pères de l'Église, sorte d'encyclopédie morale dédiée à l'impératrice Eudoxie en 1060. Le frontispice représente la sainte Vierge, posant les couronnes à la tête de l'empereur et de l'impératrice, tandis que les anges, descendant du ciel, font de même pour les

1. Le texte et la traduction de cet ouvrage ont été publiés par l'arch. Porphyre dans les *Mémoires de l'Académie ecclésiastique de Kiew* (1867), et dans le *Guide de la Bibliothèque synodale de Moscou.*

2. D'Agincourt, *Peinture,* pl. 58.

deux enfants; la miniature est encadrée par des images saintes contenues dans des médaillons.

A Byzance, les miniatures ne décoraient pas seulement les ouvrages d'édification, mais aussi des ouvrages scientifiques destinés à l'instruction : parmi ces derniers il faut mentionner le manuscrit d'un certain Hippocrate sur la *Chirurgie* (xi[e] siècle), à la Bibliothèque Laurentienne (Plut. LXXIV, cod. 7) [1]. Il est très riche en grandes miniatures, dont les parties les plus intéressantes pour nous sont les voûtes figurées des colonnades et la déformation du corps humain.

Le manuscrit des œuvres d'Hippocrate (n° 2144), à la Bibliothèque nationale de Paris, appartient à l'année 1345 [2].

1. *Catalogue* de Bandini, t. III, p. 55. D'Agincourt, *loc. cit.*, pl. 48.

2. Avec deux miniatures représentant Hippocrate et le duc Apokaukos. Les panégyriques écrits tout autour ont été publiés dans la *Patrologie grecque*, édit. Migne, vol. CXLVIII, p. 783-786.

# CHAPITRE IX

La Décadence de l'Art byzantin. — *Le Livre de Job.* — *La Vie de Barlaam et de Josaaph.* *La Vie d'Alexandre le Grand* et les autres manuscrits illustrés des XIV^e^ et XV^e^ siècles. Conclusion.

L'ÉTUDE des monuments de l'art byzantin pendant la période de sa seconde renaissance nous a montré clairement que cette renaissance n'a été que de courte durée; elle n'était due, d'ailleurs, qu'au nouvel essor de l'Empire byzantin lui-même; elle était tout extérieure, et, comme elle ne reposait sur aucune base solide, elle ne pouvait pousser de profondes racines. L'art, rappelé à la vie par des circonstances politiques, était loin d'avoir son indépendance propre et ne l'avait point encore conquise lorsque le changement de ces circonstances amena sa décadence. La civilisation, qui avait été concentrée pendant des siècles dans la capitale, tomba avec elle et ne trouva aucun asile dans les provinces épuisées, devenues barbares. L'art, serviteur immédiat de l'Église, ou même tout simplement un de ses modestes agents, s'appauvrit lorsque la situation extérieure de celle-ci vint à l'ébranler; l'artiste négligea ses devoirs supérieurs et ses travaux qui, vu la grande misère du temps, perdirent tout caractère de luxe et tout éclat.

La décadence de la civilisation et de l'art byzantin commença dès le XII^e^ siècle, pour se transformer en une véritable catastrophe lors de la prise de Constantinople par les Croisés (1204-1261) : les incendies, les pillages, les contributions ébranlèrent l'Empire de fond en comble; les hordes barbares saccagèrent la ville, les cloîtres, les palais et même la basilique de Sainte-Sophie, pendant que les seigneurs féodaux suçaient les dernières gouttes de la sève du peuple. Sur les quatorze villes de Chypre, quatre seulement restèrent debout et encore presque à l'état de villages. Les églises, les palais de Gênes et de Venise

furent décorés à l'aide des dépouilles vendues par les nouveaux maîtres du palais de Byzance, dit le chroniqueur. Au milieu de tous ces malheurs, de toutes ces misères, l'esprit du peuple en arriva à une véritable sauvagerie, et cette culture que les Grecs opposaient si fièrement à l'Europe barbare disparut tout à coup; mais avec elle on ne vit point disparaître ces mœurs efféminées, ce gaspillage, cette vénalité d'une société corrompue qui avait accumulé tant de maux dans son sein qu'un écrivain du pays a pu dire à juste titre : « Ce peuple a perdu la raison [1]. »

Ce peuple, qui avait grandi au milieu des traditions et des formes antiques, qui était si bien préparé pour la vie politique, qui aimait si ardemment l'art, ce peuple, descendant et héritier des Romains, dont il vénérait le nom, avait toujours vécu dans une communion intime d'idées avec le monde antique. Il n'est donc pas étonnant qu'il ait perdu ses idées à lui dès qu'il fut arraché, pour ainsi dire, à son propre sol, dès que la capitale de l'Empire d'Orient eût été transférée à Nicée et à Trébizonde.

La monarchie reconstituée à Constantinople par Michel Paléologue n'avait plus, dans sa nouvelle constitution, le caractère antique d'autrefois [2]. La génération que rencontra le nouvel Empire avait été détachée de l'ancien état de choses par la domination tyrannique qu'exerçaient sur elle des aventuriers féodaux, génois, vénitiens, flamands, français et autres, qui avaient déchiqueté en mille morceaux ce grand pays. La chute de la capitale, dit Finlay [3], amena la ruine de toutes les provinces, parce que l'existence nationale avait été intimement liée au gouvernement central; le nouveau régime avait donc tout l'air d'une anarchie d'autant plus irrémédiable que le sentiment civique de la nation était éteint et que, par conséquent, on ne pouvait plus compter sur aucune initiative de la société. Les institutions municipales dans les provinces s'étaient désintéressées de la vie politique à ce point

1. Voy. la caractéristique de la société byzantine d'après Nicetas Acominates, dans le travail de Th. Ouspenky : *l'Écrivain byzantin Nicetas;* Saint-Pétersbourg, 1874, ch. III, p. 43-103.

2. Medowikoff, *les Empereurs latins à Constantinople;* Moscou, 1849, p. 7, etc. — Labarte, *loc. cit.*, t. Ier, p. 90-96.

3. *History of the Byzantin and Greek Empires from 716 to 1453*, vol. II, p. 349.

qu'elles s'inclinaient devant toute ingérence du pouvoir central, comme plus tard devant toutes les révolutions du palais. Cette société réclamait d'autant moins des innovations même nécessaires dans sa situation que l'Empire était rétabli en apparence et qu'il semblait avoir repris son caractère monotone d'autrefois, pour le conserver deux siècles durant.

Mais, nous le répétons, ce caractère était loin de ressembler au modèle ancien : dès l'époque de la dynastie macédonienne la division des pouvoirs, cette sage réforme qu'avait tentée l'Empire romain, n'existait plus; l'arbitraire du pouvoir exécutif avait depuis longtemps rétréci le cercle d'où sortaient les fonctionnaires publics; l'administration fut ainsi privée d'intelligence, de science et d'expérience. Le règne des privilèges, l'ignorance politique, la pénurie d'idées, la décadence de l'industrie et une sorte d'arrêt dans la vie du peuple furent les corollaires inévitables de l'incurie et de l'incapacité administratives. Le peuple insouciant ne s'adressait plus au pouvoir central pour obtenir l'accomplissement de ses désirs et les provinces n'étaient plus rattachées que par un fil à l'Empire. La fusion du pouvoir ecclésiastique avec le pouvoir politique fut de tout temps une plaie qui occasionnait dans l'organisme de l'État des troubles stériles et sans fin; cette fois elle déchaîna toutes les mauvaises passions, et, sous le despotisme effréné des Paléologues, l'Église devint le foyer de l'opposition politique.

Avec le goût littéraire et la vie politique on vit s'éteindre le sentiment patriotique et la liberté des citoyens. La société concentra toutes ses pensées et le peu d'énergie qui lui restait sur les questions ecclésiastiques, sur cette arène où le mécontentement général se traduisait, soit sous la forme d'un absolutisme orthodoxe, soit sous forme d'hérésie; le formalisme religieux, joint à la dogmatique, fut malheureusement le seul domaine où le peuple pouvait manifester sa volonté ou son déplaisir. Il suffit, pour s'en convaincre, de lire l'histoire du patriarche Athanasius et d'étudier la lutte entre les partisans de Joseph et ceux d'Arsenius. Au déclin de son existence, l'Empire byzantin subit des humiliations inouïes; il est envahi par de vaillantes armées qui campent dans les provinces septentrionales, notamment par celle

des Catalans; la capitale est en outre décimée par la peste neuf fois dans l'espace d'un siècle; les empereurs eux-mêmes, enfin, commettent froidement des crimes restés impunis. Nous assistons évidemment à l'agonie d'un organisme politique profondément atteint.

Cette courte esquisse de la situation intérieure de Byzance, à l'époque de sa décomposition (1204-1453), nous laisse deviner ce que pouvait produire le mouvement artistique pendant cette période. L'art abandonné à lui-même, après avoir été exploité aux XI^e^ et XII^e^ siècles par des forces extérieures, s'éteignit pour toujours; vivant à peine depuis longtemps déjà, il n'avait plus aucun aliment qui pût prolonger sa triste existence. Aussi l'art proprement dit disparut-il à cette époque à Byzance, où son rôle historique était fini, pour commencer sur le terrain plus jeune et plus fécond de l'Occident. De même que l'histoire politique et sociale de ce temps n'est qu'une longue et effrayante chronique de misères, d'injustices et de monstruosités de toutes sortes, de même l'art ne fit que descendre les divers degrés de la décadence pour disparaître un jour complètement. Et cette disparition ne fut pas causée par un arrêt subit dans la vie politique, mais bien par une décomposition putride de l'organisme tout entier.

Et en effet, sauf dans les travaux primitifs des sauvages, il est difficile de rencontrer plus de grossièreté et plus de difformité que dans l'art byzantin de la dernière période, et cela après le règne séculaire de la plus exquise beauté! Un barbouillage enfantin suffisait maintenant aux amateurs de peinture et remplissait les manuscrits célèbres d'une telle quantité d'illustrations qu'on n'en a jamais vu autant dans toute l'histoire de la miniature. Des tendances monacales où un ascétisme formaliste tient la plus grande place, un mysticisme grossier où le dégoût de la vie est mêlé avec les principes admis du fatalisme oriental, enfin une imagination superstitieuse, excitée, surchauffée par les prédictions des astrologues et par la démonologie[1], voilà le terrain sur lequel l'art va se mouvoir et vivre maintenant.

1. Outre les écrits magiques proprement dits, il existait dans la littérature religieuse toute une série d'ouvrages sur les démons (Michel Psellos, Homélie de Th. Abucharas sur la lutte du Christ avec les démons, etc.).

A l'appui de ce jugement, nous ne saurions citer un exemple plus typique que les illustrations populaires du *Livre de Job* ou de *la Vie de Barlaam* et de *Josaaph, fils de roi.* Mais les caractères généraux que nous venons d'esquisser se font déjà sentir dans les originaux de l'époque précédente, dont ils défigurent le contenu et la forme.

Les procédés techniques perdent beaucoup de leurs qualités et deviennent de plus en plus mauvais à chaque génération de maîtres : nous assistons ici aux différentes phases de la décadence, nous voyons comme les couleurs deviennent mates, comme le dessin se déforme; les contours s'effacent, les tons clairs du modelé font place à des nuances de plus en plus foncées, enfin le type lui-même disparaît. Cette décadence rapide, on l'observe le mieux dans les œuvres où le côté extérieur seul intéresse le peintre, où celui-ci n'a rien de nouveau à créer, parce qu'il a des modèles tout prêts sous la main; nous voulons parler des Évangiles illustrés.

Nous connaissons quelques manuscrits de ce genre, du XIII^e^ et du XIV^e^ siècle, mais plusieurs d'entre eux respectent encore l'ancienne manière; aussi les avons-nous comptés au nombre des imitations du XIII^e^ siècle (voir plus haut). D'autres, au contraire, se sont entièrement détachés de la tradition. Tel est, par exemple, *l'Évangile* de la Bibliothèque nationale de Paris (n° 118, in-16, du XIV^e^ siècle); le rouge qui a remplacé le rose y domine partout; les figures sont basses, le corps est gris foncé ou olive.

Le manuscrit de l'année 1302, à la Bibliothèque de Saint-Marc, à Venise (I. cod. 20), écrit par le calligraphe Théodose [1], ne comprend que trois couleurs : le rouge, le vert et le jaune; un fond blanc naturel a remplacé le fond d'or : dans l'ornementation, on remarque l'influence du goût oriental et un retour aux simples entrelacs et aussi aux autres motifs de la sculpture en bois.

Le manuscrit du *British Museum* (Harléien, n° 5731) présente une ornementation des canons à l'encre rouge d'un dessin géométrique dans le genre primitif : mais les Évangélistes n'ont plus rien conservé

1. Ce qu'il y a d'intéressant, c'est que le calligraphe se nomme lui-même Amartolos : καὶ ῾ραμενδύτης.

de leur ancien type byzantin ; ils ont tous le même âge et les mêmes traits grossiers ; Mathieu, lui-même, a les cheveux noirs.

Dans *l'Évangile* de la Bibliothèque Barberini, à Rome (n° 16, XVI^e^ siècle) et dans celui de la Bibliothèque impériale de Vienne (cim. 7), tous deux d'un aspect très ordinaire, les Évangélistes tiennent de grandes initiales ornées d'entrelacs qui se terminent par des têtes de serpents, d'oiseaux, d'animaux, etc. Ces ornements sont rouges.

Enfin, quelques Évangiles illustrés des couvents du Mont-Athos (coll. Sevastianoff) n'ont presque plus rien des types caractéristiques d'autrefois : nous remarquons ici des traits fins, qui ont la prétention d'être beaux, un petit nez arrondi, des lèvres minces, un visage ovale, un front très développé, en un mot le type que l'iconographie russe a adopté dès le XVI^e^ siècle. Il est à remarquer aussi que, sous l'influence de l'art d'Occident et conformément à la tradition, les Évangélistes sont représentés de la manière suivante : derrière saint Mathieu se tient un ange ; derrière saint Marc, saint Pierre lisant un livre ; derrière saint Luc, saint Paul, et derrière Prochoros, saint Jean[1].

Une grande pénurie d'idées et de conception, un fatalisme aveugle, l'abnégation, la suppression de toute individualité et de toute volonté, la recherche de l'oubli et de la paix du tombeau, enfin, cette conviction toute ascétique, que tous les biens terrestres n'ont aucune valeur, telle est, dans son ensemble, la morale négative se faisant jour dans les miniatures qui décorent le *Livre de Job,* si populaire à cette époque.

On en connaît six grands manuscrits illustrés, appartenant tous au XIII^e^ et au XIV^e^ siècle, mais combien d'autres ne restent pas encore dans les Bibliothèques des monastères de l'Orient ? Ces miniatures sont si grossières que les amateurs les ont dédaignées jusqu'à présent. Nulle variété dans les miniatures ; un dessin hâtif et toujours très négligé. Ces miniatures nous font penser involontairement à ces

1. Il existe encore une série des Évangiles grecs des XIII^e^ et XIV^e^ siècles, mais qui proviennent des provinces slaves et ressemblent par leurs ornements aux manuscrits slaves. Tels sont, pour ne citer qu'un exemple, les *Évangiles* de la Bibliothèque nationale de Paris. (Supp. gr., n° 914.)

mauvais ouvrages de sculpture qui étaient répandus en si grand nombre, en Orient, pour les besoins des fidèles.

Un des meilleurs et des plus anciens manuscrits du *Livre de Job* (XIII^e^ siècle) fait partie de la Bibliothèque nationale de Paris (Commentaires — *catena,* — n° 134). Deux de ses miniatures seulement sont exécutées à la gouache, les autres à l'aquarelle. Partout domine le vermillon, surtout dans les vêtements; tout au plus dans deux ou trois miniatures peut-on découvrir des traces d'une composition artistique. Les figures, toujours petites, ont la tête trop grosse; toutes les formes d'ailleurs en sont disgracieuses; une simple couche de couleur indique les costumes, qui manquent absolument de draperies. Parmi les compositions que nous connaissons déjà, nous y retrouvons παλαιὸς ἡμερῶν : les figures du Jour et de la Nuit, dans une auréole en amande, ornée d'étoiles et des signes du Zodiaque, soulèvent au-dessus de sa tête le voile du ciel. Les scènes ordinaires des souffrances de Job sont d'une exécution enfantine.

Citons encore le manuscrit n° 1231, in-4°, à la Bibliothèque du Vatican, avec l'Apothéose de Dieu, trônant au-dessus des chérubins; il est ceint d'une auréole à trois bandes d'or. Dieu lui-même est couleur de feu. Chose curieuse, le diable apparaît également ici, avec une auréole en amande, mais noire. La dernière partie du livre, généralement indépendante du texte, est remplie de divers monstres grotesques et fantastiques, tels que dragons à trois têtes, un centaure ailé au corps de lion, un hippopotame, un léviathan, un onagre, deux sirènes avec des cithares, un serpent qui nourrit un homme (chap. 20), une femme montée sur un lion, avec un arbre qui pousse sur sa tête, une ceinture bleue et une robe rouge, et des rameaux dans les mains : c'est la Terre. Une suscription nous apprend que l'auteur de ce manuscrit est un prêtre, Jean de Tarsite (?), dans l'île de Chypre, qui vivait sous le règne du grand-duc (d'Athènes) Léon Nicéréthas.

On constate infiniment plus de variété dans l'illustration littérale d'un manuscrit de la Vaticane, n° 751 (XV^e^ siècle), où une main exercée a copié un original grossier et représenté les monstres sous leur forme naturelle. On y aperçoit, outre les personnifications ordi-

naires de la Terre et de la Mer sur un monstre portant un vaisseau, des serpents avec un corps humain, des têtes coiffées d'un bonnet phrygien, — images du Destin, — et toutes les horreurs de l'enfer.

C'est sans doute en Orient et peut-être en Palestine qu'a été exécuté le manuscrit des *Commentaires du Livre de Job,* par Olympiodore (année 1368). C'est un in-folio, conservé sous le n° 135 à la Bibliothèque nationale de Paris. Il contient beaucoup de miniatures sans aucune valeur artistique. A en juger par les costumes, les coiffures flamandes, les chaussures à bouts pointus, etc., ce manuscrit ne provient pas de Byzance.

Le manuscrit du monastère d'Iver au Mont-Athos (n° 73, in-12 ; XIII^e^ siècle), orné de petites vignettes dans le texte, est remarquable par le caractère antique de certains détails ; mais la plupart des miniatures qui n'imitent pas l'ancien original ne sont qu'un barbouillage enfantin. Le démon a jusqu'à la ceinture la forme d'un titan antique et le haut du corps d'un dragon[1]. Les mêmes illustrations ont été reproduites dans d'autres ouvrages religieux tout aussi populaires, tels que l'Apocalypse, etc.[2]

Le manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris relatif à la *Vie de Barlaam et de Josaaph, fils de roi* (n° 1128, XIV^e^ siècle), richement illustré, contient des miniatures qui se rapprochent beaucoup de celles du *Livre de Job.* Envisagé au point de vue du style et de la technique, ce manuscrit est de beaucoup supérieur au précédent. Malgré les traits de force faits à la plume, malgré la coloration foncée des chairs, le vernis jaune qui couvre les miniatures, la grande profusion de rouge et de vert, enfin, malgré les tons de cuivre de l'or et d'autres défauts encore, le style byzantin et l'esprit de la miniature y sont parfaitement conservés.

Des scènes de la vie monastique, de pieux travaux et des persécutions remplissent la première partie de la *Vie de Barlaam.* Dans la

1. Voy. l'article du prof. Bousslaïew dans la *Gazette de Moscou,* 1862, n° 113.

2. Les *Moralia* du *Livre de Job* en langue latine, à la Bibliothèque nationale de Paris (Sorbonne n° 167; actuellement n° 18675; XIII^e^ siècle), sont une copie du modèle grec.

*Vie de Josaaph,* on rencontre nombre de détails historiques fort intéressants : des astrologues, coiffés de turbans et de bonnets persans, qui tirent l'horoscope du fils du roi; la marche triomphale de Josaaph, le tout exécuté avec une grande connaissance de l'Orient. « Le παλαιὸς ἡμερῶν (min. 39e, feuillet 29) » ou la gloire du Seigneur, avec l'archange Michel derrière le trône, sous les traits de la Sagesse sainte Sophie[1]), occupe la miniature du titre qui sert de commentaire général à l'histoire de l'Ancien (39-57e min.) et du Nouveau Testament (58e-69e min.). Puis viennent de nouveau des scènes édifiantes de la théorie spirituelle, la vie monacale dans les montagnes et dans les cavernes, etc., et toutes les paraboles (min. 69e-120e) de l'Évangile et même des légendes, l'histoire d'une licorne, qui poursuit un homme, et celle des deux souris, dans une miniature qui nous rappelle le Psautier illustré.

Les conversations, les persécutions, les tentations du démon et autres sujets semblables de la vie (miniatures 120-187) sont toujours exécutés d'après le même type et témoignent d'une grande étroitesse d'esprit. Ici pas de symboles qui invitent à la réflexion, pas de beau dessin et pas de couleurs brillantes qui réjouissent l'œil; tout y est pauvre et triste, tout dénote une imagination faible et une intelligence bornée qui semblaient être à cette époque les qualités nécessaires de tout ermite soucieux du salut de son âme. Le regard n'est même pas distrait ici par ces herbes et ces petites fleurs qui émaillent le désert dans les miniatures ascétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Le naturalisme grossier du moine calligraphe s'est complu dans tout ce qui est laid et difforme; loin de rechercher le beau, il le fuyait. Tel est le trait principal qui distingue l'art déjà vieux et agonisant de ce réalisme encore frais et animé qui caractérise les débuts de la Renaissance des arts.

A Venise, à la Bibliothèque de la chancellerie de l'Église grecque (San Giorgio dei Greci), nous avons trouvé un manuscrit de la *Vie*

1. Voy. les recherches de Filimonoff dans *le Messager de la Société archéologique russe,* 1834, t. Ier, p. 3.

*d'Alexandre de Macédoine*[1], du XIV^e^ siècle, sur parchemin in-folio, avec un grand nombre d'illustrations où le texte sert simplement de commentaire ou d'étiquette. Ces peintures où le vermillon prodigué partout blesse la vue, où la composition est constamment uniforme, les types sans aucun caractère avec leur visage rond, leur barbe blonde et leurs cheveux blonds bouclés, où enfin les paysages consistent en montagnes vertes sans aucune végétation, ne diffèrent pas beaucoup de certaines gravures sur bois des plus ordinaires. Quelles qu'elles soient, ces représentations de campagnes militaires, qui sont toutes parvenues jusqu'à nous, sont fort intéressantes.

Il ne faut pas oublier en effet que ce sont les *Alexandriades,* publiées au XVII^e^ siècle, qui ont rempli le domaine artistique et ethnographique si pauvre du peuple russe de différents monstres et mille motifs d'ornementation[2]; citons, entre autres, les dogues, les cynocéphales, les Sirènes, les centaures, les amazones, etc.

Les *Chroniques illustrées,* quoique d'un dessin très faible, se rapprochent beaucoup des manuscrits que nous venons de citer par la grande place qu'y occupent les batailles; et dans le nombre celle qui s'en rapproche le plus, c'est la chronique bulgare bien connue. Elle est de l'année 1350 et appartient à la Bibliothèque du Vatican. (Slaw. 2; autrefois n° 1.) Les miniatures initiales de l'Ancien Testament rappellent des modèles byzantins; on y remarque des apocryphes intéressants, Marie-Madeleine devant Tibère[3] et « le Baptême des Russes ».

L'*Interprétation d'Aristote* par George Pachimère († 1340), dans un manuscrit contemporain de l'auteur (Bibliothèque impériale de Vienne), est intéressant par les portraits de l'auteur et des empereurs Michel et

1. Ouvrage du pseudo-Callisthènes, décrit et publié (le texte seulement) d'après un autre manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris, par Berger de Xivrey : *Notices et Extraits des Manuscrits de la Bibliothèque nationale*, t. 13, p. 162 et suiv., et d'après le manuscrit de la Marciana par Wagner.

2. Voy. les dessins et l'énumération de ces monstres, d'après le manuscrit de M. Zabiéline, dans l'article du prof. Bousslaïew : « la Littérature des originaux iconographiques russes ». (*Aperçus historiques*, t. II, p. 370 et suiv.)

3. D'Agincourt, *Peinture*, pl. 63. La seconde miniature n'est que la reproduction traditionnelle des modèles grecs et ne contient rien de nouveau : deux figures de fleuves Jor et Dan, etc.

Andronic Paléologue. La comparaison du portrait du premier de ces empereurs, avec sa figure si connue dans les fresques de Benozzo Gozzoli, dans la chapelle du palais Ricardi, à Florence, prouve une fois de plus (contrairement à toutes les hypothèses de Labarte) que l'art byzantin le plus récent ne possédait pas de portraits qui lui fussent propres.

Citons, en outre, un manuscrit très intéressant par son texte — *l'Antirrhetica* du moine Joasaph, écrite en 1375 et dédiée à l'empereur Jean Cantacuzène. La Bibliothèque nationale de Paris en possède l'original (n° 1242, in-4°), avec un titre en caractères d'or. La seule miniature du frontispice représente cet empereur, la croix et un rouleau dans les mains, assis au milieu d'un demi-cercle, parmi les hygoumènes et les moines (quelques-uns nimbés). Derrière eux on voit des Cappadociens avec leurs cylindres bleus sur la tête, et la garde de corps en chapeaux tatares blancs à bordures jaunes. C'est une nouvelle race qui se présente et qui est représentée ici très fidèlement : des nez arméniens, des petits yeux perçants, des barbes larges et des visages rouges.

Viennent ensuite les *Chroniques illustrées* de Dictyos de Crète, un manuscrit de l'Ambrosienne de Milan (année 1287); il contient des dessins à la plume pleins d'intérêt en raison de nombreux détails relatifs à la civilisation du Moyen-Age, mais évidemment d'une date postérieure au manuscrit lui-même. Les illustrations de Troie sont copiées d'après des gravures.

Nous retrouvons des dessins du même genre dans la *Chronique* du chirographe Méthode (XVII^e^ siècle; Marciana de Venise, n° 22, VII^e^ section), qui se termine par des légendes apocalyptiques illustrées.

Parmi les ouvrages scientifiques, un des plus remarquable est assurément le grand *Dynameros* ou *Recueil de Médicaments* de Nicolas Myrepsos, à la Bibliothèque nationale de Paris, n° 2243 [1]. Il renferme des vignettes de titre d'un rouge jaune en forme d'arcs sculptés qui

1. Unger mentionne ce manuscrit, mais c'est à tort qu'il le place dans la Bibliothèque du Vatican. Voy. Ersch et Gruber, *Encyclopédie*, t. LXXXV, p. 29.

rappellent la sculpture russe du XVI^e siècle, et d'autres représentant le Zodiaque, Hélios (le Soleil) et Séléné (la Lune) les mains étendues, *l'Annonciation* et *l'Apothéose du Christ* entre le Précurseur et la Vierge. Sur le premier plan, sont des archanges; en bas, un malade (οἰκτρός) avec un flacon, un estropié, un homme pâle d'épuisement et un médecin à côté d'une armoire d'apothicaire : c'est la représentation d'une pharmacie[1].

Un autre ouvrage du même genre est la *Cynégétique* d'Oppien, à la Bibliothèque nationale de Paris (n° 2736). Il appartient déjà au XV^e siècle, et il est probable qu'il n'a pas été écrit à Constantinople, mais en Italie, sous l'influence de la Renaissance classique, ou plutôt copié d'après un original du IV^e ou du V^e siècle[2]. En effet, parmi de nombreuses scènes mythologiques (Combat d'Amykos avec Polydenkes, Persée tuant Gorgone, Atalante, les Harpies torturant Phinée, Silène, les Satyres, etc.), nous remarquons Antioche sur l'Oronte, Dionysos avec la panthère, l'histoire d'Athamas et de Néphélé, celle de Médée, etc., c'est-à-dire toutes choses qui ne pouvaient intéresser que les nouveaux humanistes. La miniature du titre — Oppien devant Antoninus — semble avoir été extraite de *l'Iliade* de la Bibliothèque Ambrosienne[3].

Enfin, pour terminer cette courte esquisse de l'histoire de la décadence de l'art byzantin aux derniers jours de l'Empire, après la prise de Constantinople, il convient de mentionner une intéressante illustration des *Prophéties* bien connues de l'empereur Léon le Sage, prophéties dont les copies circulent peut-être aujourd'hui même encore en Grèce.

1. Il n'est pas sans intérêt de faire observer que Waagen, dans la description qu'il donne de ce manuscrit (p. 231), le considère comme une représentation du *Jugement dernier*.

2. On trouve parmi les miniatures plusieurs personnifications certainement byzantines ; ce sont les Fleuves avec des cornes d'abondance, la Montagne qui tient un arbre, le Vent avec un tube. Ensuite viennent les récits fabuleux sur le lion, l'onagre, etc., qui apparaissent en même temps et même avant dans la littérature italienne. On voit ici des Turcs qui traînent leurs victimes; Médée même est représentée dans le costume oriental, etc. Il semble enfin que le miniaturiste a eu devant lui des manuscrits grecs illustrés; aussi n'a-t-il pas été obligé d'inventer de nouveaux dessins.

3. Voy. Silvestre, *Paléographie universelle*. Un autre manuscrit de *la Cynégétique* a été écrit à Paris : voy. *Notices et Extraits des Manuscrits de la Bibliothèque nationale*, vol. V, p. 630 et suiv., n° 2737.

Nous avons rencontré deux de ces manuscrits, l'un avec de bonnes miniatures vénitiennes à la Bibliothèque de Saint-Marc, à Venise, (Cl. VII, cod. 3); l'autre, à la Bibliothèque nationale de Palerme (I. E., 8). Tous les deux sont illustrés de grandes miniatures dans le style byzantin postérieur, représentant les animaux prophétiques : la licorne, le sultan Méhémet, une ourse, Siméon, etc. Puis des illustrations littérales des vers et des objets eux-mêmes : le couronnement de l'empereur Suleiman en costume de parade byzantin; un homme devant un tombeau dans une attitude attendrie; sur le tombeau est assis un jeune homme avec une ceinture autour des reins (auparavant c'était la Mort elle-même, d'après l'interprétation de Cosmas; mais ici cette image veut dire probablement que l'homme entre nu dans la vie éternelle). Toutes ces illustrations n'ont aucune signification artistique ou intellectuelle; elles ne font que terminer en fait l'histoire des miniatures byzantines, cette histoire qui en réalité était finie depuis longtemps déjà.

La miniature byzantine a eu des commencements obscurs : elle finit de même. On ne saurait — dans l'état actuel de la science — distinguer ni d'où elle vient, ni quand elle se manifeste pour la première fois, ni comment elle disparaît. Si tel est le sort des styles qui servent d'intermédiaires — et l'art byzantin était un de ces styles, — si cet art, comme on l'affirme, n'a vécu que de tradition, — on n'en est pas moins surpris de sa fin prématurée, et c'est en vain que l'on chercherait à expliquer cette énigme par les troubles qui ont signalé la chute de l'Empire de l'Orient.

D'autre part, comment saurait-il être question de la fin de l'art byzantin du moment où celui-ci a créé des types pleins de majesté, une iconographie si large et si nette, et qu'il en a légué la tradition aux nations modernes? Ses conquêtes, une fois adoptées, devaient vivre d'une vie nouvelle et porter de nouveaux fruits. Ces conquêtes de l'art byzantin reposent d'ailleurs sur une donnée véritablement scientifique et ce n'est pas en vain que l'illustration a été si intimement liée au texte. C'est en compagnie de celle-là que les traités encyclopédiques

religieux ou moraux des Byzantins ont fait leur apparition en Occident et y ont pénétré dans l'art et dans la littérature.

En résumé, l'histoire de la miniature byzantine a sa continuation dans les États de l'Occident, mais cette continuation commença forcément longtemps avant la chute de l'Empire d'Orient — peut-être déjà au milieu du XI^e^ siècle — et s'étendit bien loin du centre de Byzance. Ce prolongement comprend d'une part les manuscrits latins illustrés, et surtout les monuments de la paléographie artistique de l'Italie et de l'Europe méridionale en général et, de l'autre, les manuscrits russes, serbo-bulgares, etc.

Mais comme l'étude, même d'une seule de ces deux branches si importantes de l'histoire de l'art au Moyen-Age, nous mènerait trop loin, et jusqu'en pleine Renaissance italienne, ce ne serait pas, évidemment, l'histoire de l'art byzantin, mais celle de l'art moderne, emmaillotté et éduqué par son prédécesseur.

C'est pourquoi, donner une suite de l'histoire de l'art byzantin serait nous livrer à une vaste et minutieuse étude sur l'influence que l'art byzantin a exercée sur l'art occidental, plutôt qu'en tracer simplement un croquis superficiel, en prenant pour base les efforts ingénieux d'Agincourt, ces efforts à peu près inutiles, comme on en peut juger d'après l'état actuel de la science.

Autrement dit, ce programme important et depuis longtemps indiqué à la science, mais nullement précisé jusqu'à présent, ne pourrait pas être réalisé même sous la forme limitée d'une étude sur l'influence de l'art byzantin sur l'art de l'Occident. Il faudrait commencer ses études bien avant la constitution de l'art byzantin lui-même, déterminer l'état des différentes écoles locales, puis démontrer le besoin d'une influence pareille, en fixer les limites, découvrir les motifs principaux introduits par cette influence, ainsi que les modifications qu'elle a subies, bref jeter de toutes pièces les fondements des constructions nouvelles.

S'il est vrai que le progrès ne signifie pas autre chose que l'assimilation des conquêtes antérieures et leur développement au moyen de conquêtes nouvelles, l'activité artistique de Byzance, se continuant

sans interruption un millier d'années, ne pouvait pas s'interrompre brusquement. Il est démontré aujourd'hui que l'art byzantin a eu cet immense mérite de conserver parmi toutes les civilisations du Moyen-Age la plus large part de l'héritage antique, qu'il a eu cet autre, de contribuer puissamment à la genèse de l'art chrétien, et que soit seul, soit combiné avec d'autres civilisations, il n'a cessé jusqu'à nos jours, au fond de la Grèce et au fond de la Russie, de compter des milliers de représentants et des millions de fidèles.

# LISTE

DES

# MANUSCRITS CITÉS DANS LE TEXTE.

1. *Calendrier des fils de Constantin le Grand.* Bibliothèque impériale de Vienne, et copie conservée dans la Bibliothèque Barberini, à Rome, n° 1053.
2. *Iliade.* Bibliothèque Ambrosienne, à Milan.
3. *Virgile.* Bibliothèque du Vatican, n° 3225.
4. *Virgile.* Bibliothèque du Vatican, n° 3867.

4*a*. Manuscrit de Térence, Nicandre de Colophone. Bibliothèque nationale de Paris, supplément gr., n° 247.

5. *Bible,* fragment. Bibliothèque de Vienne, n° 31.
6. *Bible,* fragment. Musée Britannique, Otho, B. VI.
7. *Rotulus de Josué.* Vaticane, fonds grec, n° 405.
8. *Dioscoride.* Bibliothèque de Vienne, n° 5.
9. *Codex Evangeliorum Rossanensis.*
10. *Évangile syriaque* du moine Rabula. Bibliothèque Laurentienne, à Florence, n° 56.
11. *Topographie chrétienne de Cosmas Indopleustès.* Vaticane, n° 699 ; Laurentienne, IX, 28.
12. *Livre de Job,* manuscrit copte. Bibliothèque communale, à Naples, I. B. 19.
13. *Les Épitres,* manuscrit arabe. Bibliothèque impériale publique de Saint-Pétersbourg.
14. *Évangiles,* manuscrit syriaque du VII^e^ siècle. Bibliothèque nationale de Paris, syr., n° 33.
15. *Évangiles.* Musée Britannique, add. 5111.
16. *Évangile.* Bibliothèque de Saint-Marc, à Venise, I, 8.

17-17*a*. Λόγοι de Grégoire de Nazianze. Bibliothèque Ambrosienne, n^os^ 49, 50.

18. Λόγοι. Bibliothèque nationale de Paris, n° 923.
19. *Psautier.* Bibliothèque d'A. Chloudoff, à Moscou.
20. *Psautier.* Bibliothèque nationale de Paris, n° 20.
21. *Psautier.* Bibliothèque Barberini, n° 217.
22. *Psautier.* Musée Britannique, n° 19352.
23. *Psautier.* Collection des photographies du P. Sebastianoff, d'après les manuscrits des couvents du Mont-Athos, n° 20, Iveron, n° 59, Vatopédi, n^os^ 6, 23.
24. *Psautiers slaves.* Collection A. Chloudoff, à Moscou ; de l'an 1397, à la Bibliothèque de la Société des Amateurs de Paléographie, à Saint-Pétersbourg; d'Ouglitch, à la Bibliothèque impériale publique de Saint-Pétersbourg, fol. 1, n° 5.
25. *Psautier grec.* Vaticane, n° 752.
26. *Psautier grec.* Musée Britannique, Egerton, n° 1139.
27. *Psautier latin.* Bibliothèque Vallicelliana, à Rome, E, 24.
28. *Évangile.* Bibliothèque impériale publique de Saint-Péterbourg, n° 21.
29. *Évangéliaire grec.* Bibliothèque nationale de Paris, n° 63.
30. *Évangile.* Vaticane, n° 354.
31. *Évangile.* Musée Britannique, collection Arundel, n° 547.
32. *Jean Climaque.* Bibliothèque du Mont-Sinaï, n^os^ 417, 421.
33. *Catecheseis* de Théodore de Stoudios. Bibliothèque du Mont-Sinaï, n° 101.
34. *Évangile.* Même bibliothèque, n° 421.

35. *Psautier.* Bibliothèque nationale de Paris, n° 139.
36. *Bible.* Vaticane, collection de la reine Christine, n° 1.
37-37*a*. *Psautier.* Vaticane, Palatine, n° 381 ; Ambrosienne, *id.*, Ms. 54.
38. *Psautier.* Bibliothèque Barberini, n° 202.
39 *Psautier.* Bibliothèque de Saint-Marc, à Venise, n° 17.
40. *Psautier.* Vaticane, n° 342.
41. *Psautier.* Bibliothèque du Mont-Sinaï, n° 61.
42. *Grégoire de Nazianze.* Bibliothèque nationale de Paris, n° 510.
43. *Grégoire de Nazianze.* Ambrosienne, n°s 49, 50.
44. *Octoteuque.* Vaticane, n° 746.
45. *Octoteuque,* avec le *Livre de Ruth.* Vaticane, n° 747.
46. *Bible.* Couvent de Vatopédi, au Mont-Athos, n° 1.
47. *Bible.* Laurentienne, V, n° 38.
48. *Livre de Job.* Bibliothèque du Mont-Sinaï, n° 3.
49. Λόγοι *de saint Grégoire de Nazianze.* Bibliothèque nationale de Paris, n° 543.
50. Λόγοι *de saint Grégoire de Nazianze.* Bibliothèque nationale de Paris, n° 550.
51. Λόγοι *de saint Grégoire de Nazianze.* Bibliothèque du Mont-Sinaï, n° 339.
52. Λόγοι *de saint Grégoire de Nazianze.* Bibliothèque du Mont-Sinaï, n° 347.
53. Λόγοι *de saint Grégoire de Nazianze.* Bibliothèque du Mont-Sinaï, n° 346.
54. Λόγοι *de saint Grégoire de Nazianze.* Laurentienne, VII, n° 32.
55. Λόγοι *de saint Grégoire de Nazianze.* Bibliothèque synodale de Moscou, n° 61.
56. Λόγοι *de saint Grégoire de Nazianze.* Vaticane, n° 463.
56*a*. Λόγοι *de saint Grégoire de Nazianze.* Bibliothèque nationale, n° 533.
56*b*. Λόγοι *de saint Grégoire de Nazianze.* Bibliothèque nationale, Coislin, n° 239.
57. *Ménologe* de la Vaticane, n° 1613.
58. *Ménologe.* Bibliothèque synodale de Moscou, n° 183.
59. *Minées (Minaea).* Bibliothèque nationale de Paris, n° 1561.
60. *Minées (Minaea).* Bibliothèque nationale de Paris, n° 580.
61. *Minées (Minaea).* Bibliothèque du Synode, à Moscou, n° 175.
62-62*a*. *Minées (Minaea).* Bibliothèque du Mont-Sinaï, n°s 500, 512.
63. *Vies des Saints.* Bibliothèque nationale de Paris, n° 1528.
64. *Vies des Saints.* Bibliothèque du synode, à Moscou, n° 9.
65. *Vie des Saints,* par Siméon Métaphraste. Musée Britannique, n° 11870.
66. *Calendrier.* Vaticane, n° 1156.
67. *Homélies sur la Vierge* de M. Jacques. Vaticane, n° 1126.
68. *Homélies sur la Vierge.* Bibliothèque nationale de Paris, n° 1208.
69. Ακάθιστος. Bibliothèque du Synode, à Moscou, n° 429.
70. *Stichirarion.* Bibliothèque du Mont-Sinaï, n° 1216.
71. *Canons.* Bibliothèque de Vienne, n° 336.
72. *Climax* de Jean Climaque. Vaticane, n° 394.
73. *Climax.* Bibliothèque du Mont-Sinaï, n° 418.
74. *Climax.* Bibliothèque de Vienne, n° 207.
75. *Évangile grec.* Bibliothèque nationale de Paris, n° 74.
76. *Évangile géorgien,* au couvent de Ghelati, près de Koutaïs.
77. *Évangile grec.* Bibliothèque de Vienne, n° 154.
78-78*a*. *Évangile grec,* au couvent Iveron. Mont-Athos, n°s 27, 58.
79. *Évangile grec.* Laurentienne, VI, 23.
80. *Évangile grec.* Vaticane, n° 1156.
81. *Évangile grec.* Bibliothèque de l'église grecque de Saint-Georges, à Venise.
82. *Évangile grec.* Vaticane, suppl., n° 52.
83. *Évangile grec.* Bibliothèque nationale de Paris, n° 54.
84. *Évangile grec.* Ambrosienne, du XIII^e^ siècle.
85. *Évangile arménien.* Bibliothèque nationale de Paris, n° 10*a*.
86. *Évangile copte.* Bibliothèque nationale de Paris, n° 13.

87. *Évangile grec.* Bibliothèque nationale de Paris, n° 70.
88. *Évangile grec.* Vaticane, n° 756.
89. *Évangile grec* du couvent du Mont-Athos, collection Sevastianoff.
90. *Évangile.* Bibliothèque de Vienne, n° 240.
91. *Évangile.* Bibliothèque nationale de Paris, n° 64.
92. *Évangile.* Musée Britannique, n° 547.
93. *Évangile.* Bibliothèque nationale de Paris, Coislin, n° 20.
94. *Évangile.* Vaticane, n° 354.
95. *Évangile.* Bibliothèque de Vienne, 50 cim. 4.
96. *Évangile.* Bibliothèque nationale de Paris, Coislin, n° 21.
97. *Évangile.* Bibliothèque nationale de Paris, Coislin, n° 71.
98. *Évangile.* Marcienne de Venise, n° 541.
99. *Évangile.* Laurentienne, VI, 18.
100-101. *Évangile.* Bibliothèque du Synode, à Moscou, nos 318, 519.
102-104. *Évangile.* Musée Britannique, Harl., nos 5785, 1810.
105. *Évangile.* Laurentienne, n° 163.
106. *Évangile.* Bibliothèque communale, à Parme.
107 *Évangile.* Vaticane, Urbin, n° 2.
108. *Évangile.* Vaticane, Palatine, n° 189.
110-111. *Évangile.* Vaticane, nos 1158, 1522.
112. *Évangile.* Musée Britannique, Burn., n° 19.
113-115. *Évangile.* Musée Britannique, Burn., nos 4949, 26103, 22740.
116. *Évangile.* Bibliothèque communale de Sienne.
117. *Évangile.* Musée Britannique, Burn., n° 20.
118-119. *Évangile.* Laurentienne, VI, 7, VI, 14.
120. *Évangile.* Trésor du dôme de Padoue.
124-130. *Évangile.* Bibliothèque Impériale publique de Saint-Péterbourg, nos 67, 98, 105, 101, 72, 53.
131-142. *Évangile.* Bibliothèque du Mont-Sinaï, nos 166, 233, 156, 154, 165, 170, 240, 216, 160, 153, 179, 187.
143-146. *Évangile.* Bibliothèque nationale de Paris, nos 51, 95, 177, 11.
147-148. *Évangile.* Vaticane, nos 1155, 1159.
149-150. *Évangile.* Bibliothèque Barberini, nos 184; IV, 31.
151. *Évangile.* Bibliothèque Vallicelliana, à Rome, F. 17.
152. *Évangile.* Bibliothèque Chigi, à Rome.
153. *Évangile.* Bibliothèque communale de Palerme.
154. *Évangile.* Bibliothèque du Synode, à Moscou, nos 382 (407).
155. *Les Actes des Apôtres.* Bibliothèque de l'Université de Moscou.
156. *Épitres de Jean.* Trésor du dôme de Padoue.
157. *Épitres des Apôtres.* Musée Britannique, Harl., 7551.
158. *Évangile.* Bibliothèque du Mont-Sinaï, n° 237.
159-160. *Évangile.* Bibliothèque du Mont-Sinaï, nos 221, 152.
161. *Prophètes* (livres des). Laurentienne, V, 9.
162. *Livre d'Isaïe.* Vaticane, n° 755.
163. *Commentaires sur les Prophètes.* Bibliothèque Chigi, n° 54.
164. Saint Jean Chrysostome. Bibliothèque nationale de Paris, Coislin, n° 79.
165. Saint Jean Chrysostome. Bibliothèque nationale de Paris, Coislin, n° 79.
166. Saint Jean Chrysostome. Marcienne, II, 27.
167. Saint Jean Chrysostome. Bibliothèque du Synode, à Moscou, n° 41.
168-169. *Panoplie de Zagabène.* Vaticane, n° 666, et Bibliothèque synodale, n° 387.
170. Hippocrate, *Chirurgie.* Laurentienne, plut. 74, cod. 7.
171. Hippocrate, *Chirurgie.* Bibliothèque nationale de Paris, n° 2144.
172. *Évangile.* Bibliothèque nationale de Paris, n° 118.
173. *Évangile.* Marcienne, I, 20.
174. *Évangile.* Musée Britannique, Harl. 5731.

175. *Évangile.* Bibliothèque Barberini, n° 16.
176. *Évangile.* Bibliothèque de Vienne, Cim., n° 7.
177. *Évangile grec.* Bibliothèque nationale de Paris, suppl., n° 914.
180. *Livre de Job.* Bibliothèque nationale de Paris, n° 134.
181. *Livre de Job.* Vaticane, n° 1231.
182. *Livre de Job.* Vaticane, n° 751.
183. *Commentaires sur le livre de Job.* Bibliothèque nationale de Paris, n° 135.
184. *Commentaires sur le livre de Job.* Bibliothèque d'Iveron au Mont-Athos, n° 73.
185. *Vie de S. Barlaam et de Josaaph.* Bibliothèque nationale de Paris, n° 1128.
186. *Alexandrie,* vie d'Alexandre le Grand. Bibliothèque de Saint-Georges, à Venise.
187. Pachymer sur Aristote. Bibliothèque de Vienne.
188. *Chroniques* de Dictyos de Crète. Bibliothèque Ambrosienne.
189. *Chronique bulgare.* Vaticane, slave, n° 2.
190. *Cheirographe* de Méthode de Patare. Marcienne, VII, n° 22.
191. *Dynameros* de Nicolas. Bibliothèque nationale de Paris, n° 2243.
192. *Cynégétique* d'Oppien. Bibliothèque nationale de Paris, n° 2736.
193-194. *Prophéties* de Léon Sage. Marcienne de Venise, VII, n° 3, et Bibliothèque communale de Palerme, 1, E, 8.

# TABLE DES GRAVURES


Pages.

Topographie chrétienne de Cosmas Indicopleustés . . . . . 1

Chapelle de la Martorana (Santa Maria dell' Ammiraglio), à Palerme. Mosaïque de la coupole. . 13

Chapelle de la Martorana, à Palerme (1113-1143). Mosaïque représentant le Christ qui couronne le roi Roger. . . . . 15

Chapelle de la Martorana, à Palerme. Mosaïque de la nef méridionale . . . . . 17

Chapelle de la Martorana, à Palerme. Mosaïque représentant le Christ qui bénit . . . . . 19

Chapelle de la Martorana, à Palerme. Mosaïque représentant la Nativité. . . . . 21

Chapelle de la Martorana, à Palerme. Mosaïque représentant l'amiral Georges d'Antioche prosterné devant la Vierge . . . . . 23

La Chapelle Palatine, à Palerme. . . . . 25

Chapiteau du cloître de Monreale. . . . . 27

David jouant de la harpe . . . . . 31

L'Exaltation de David. . . . . 35

Le Prophète Isaïe entre la Nuit et l'Aurore . . . . . 37

La Femme de Job. . . . . 47

# TABLE DES MATIÈRES


## CHAPITRE VI

Pages.

État général de l'Art byzantin pendant le second Age d'or (fin du IX^e^ siècle — fin du XII^e^ siècle). — Les Émaux. — Les Mosaïques. — L'Empire d'Orient et l'Italie. . . . . 1

## CHAPITRE VII

Les Psautiers. — Les *Homélies* de saint Grégoire de Nazianze. — Les Bibles. . . . . 28

## CHAPITRE VIII

Suite de l'histoire de la Miniature byzantine pendant le second Age d'or. — Les Ménologes. — Les Vies des Saints. — L'Échelle du Paradis. — Les Homélies sur la Sainte Vierge. — Les Évangiles illustrés . . . . . 102

## CHAPITRE IX

La Décadence de l'Art byzantin. — Le *Livre de Job*. — La *Vie de Barlaam et de Josaaph*. — La *Vie d'Alexandre le Grand* et les autres manuscrits illustrés des XIV^e^ et XV^e^ siècles. — Conclusion . . . . . 166



Paris. — Imprimerie de l'Art. E. Ménard et C^ie^, 41, rue de la Victoire.